«ПРОПИЛЕИ»

Claire Le Foll

L'ÉCOLE ARTISTIQUE DE VITEBSK (1897–1923)

Eveil et rayonnement autour de Pen,
Chagall et Malévitch

L'HARMATTAN
2002

Клер Ле Фоль

ВИТЕБСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА (1897–1923)

Зарождение и расцвет в эпоху
Ю. Пэна, М. Шагала и К. Малевича

Перевод с французского
И.Г. Стальной

*Книга издана в рамках
Программы содействия публикациям
«Максим Богданович» при поддержке
Министерства иностранных дел Франции
и Отдела культуры и сотрудничества
Посольства Франции в Республике Беларусь*

Минск
«ПРОПИЛЕИ»
2007

УДК 75(476)
ББК 85.1(4Беи)
Л33

Клер Ле Фоль

Л33 Витебская художественная школа (1897–1923). – Минск : Пропилеи, 2007. – 240 с., ил.

ISBN 978-985-6329-72-5.

В книге рассматриваются исторические предпосылки возникновения, становление и деятельность Витебской школы – первой художественной школы в Беларуси. Определяется роль Ю. Пэна, М. Шагала, К. Малевича и др. в белорусском искусстве.

УДК 75(476)
ББК 85.1(4Беи)

ISBN 978-985-6329-72-5

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Встречи с Беларусью не проходят бесследно. Эта книга – тому подтверждение. Все началось более десяти лет назад. Серия случайных обстоятельств привела меня сначала в Могилев, затем в Минск и Витебск. Приобретенный опыт и последующие поездки породили непреходящий интерес, как научный, так и глубоко личный, а также трогательную привязанность к этой стране, с которой до сих пор меня ничего не связывало. Поэтому я посвятила свою дипломную работу белорусской истории, мало изученной во Франции и совершенно не известной ни французским исследователям, ни французской публике. Эта книга была, прежде всего, адресована зарубежному читателю, не знакомому с Беларусью, поэтому она содержит общие и контекстуальные сведения, которые могут показаться излишними, порой нелепыми для белорусов и звучать как «общеизвестные истины». Не могу также не признаться теперь, десять лет спустя, что нахожу в тексте некоторые оплошности и неточности как результат первой самостоятельной работы исследователя-дебютанта. Наконец, верная оригинальному тексту, я не стала использовать в русском издании последние библиографические источники и «открытия» на данную тему.

Тем не менее выбранный мною подход по-прежнему видится верным и актуальным. Последние десятилетия ознаменованы в России и Беларуси огромным интересом к Витебской школе, Шагалу и супрематизму со стороны специалистов, средств массовой информации и публики, что выразилось в появлении многочисленных статей и научных трудов различного уровня. Возникла необходимость синтезировать эти новые подходы и информацию. Прежде всего речь идет о попытке выявить сущность самого явления «Витебская школа». Различные грани ее деятельности – словно кусочки огромного торта, который все хотят разделить между собой, вырвать друг у друга, отчего сам феномен начинает терять глобальный смысл и историческое значение. Книга стремится постичь Витебскую школу в ее целостности, объединить различные аспекты, выявить из общей картины суть, сформулировать и определить ее истинную роль. Отстаиваемый мной тезис можно резюмировать следующим образом: всю историю школы пронизывает тесная связь с еврейской культурой и еврейской общиной, составлявшей более по-

ловины населения города. Ее место в истории русской культуры определить довольно сложно, оно было как центральным, так и маргинальным: маленькая провинциальная студия то становилась столицей русского авангарда, то попадала в забвение. Эстетическая многогранность феномена школы ни в коей мере не упрощает задачу понимания ее роли: академическое искусство, экспрессионизм, супрематизм, футуризм – все тенденции находили свое выражение в Витебске. В ходе исследований я поняла, что студию, открытую в 1897 г. Пэном, свободные мастерские, созданные М. Шагалом, а затем школу под руководством В. Ермолаевой и К. Малевича объединяет одно: они были рождены в контексте местной еврейской общины. Это не означает, как я пыталась доказать в последней главе книги, что именно Витебская школа породила еврейское искусство, а ее адепты так или иначе вовлекались в его становление. Витебск представляет собой, таким образом, увлекательнейший предмет исследований для тех, кого интересует проблематика еврейского искусства и творчества художника-еврея.

Роль евреев в искусстве, созданном на территории Беларуси, еще мало изучена в силу активного влияния модной тематики (авангард и Шагал, например) или более региональной, националистической направленности, сконцентрированной на культуре Витебска.

Надеюсь, что книга внесет свой вклад в признание роли еврейского населения в истории и искусстве Беларуси.

Мне хотелось бы выразить глубокую благодарность всем тем, кто способствовал изданию этой книги на русском языке: Ирине Стальной, которая не только великолепно перевела текст, но и была инициатором проекта; Алексею Гранду и всем сотрудникам Франко-белорусского зала информации о современной Франции, осуществившим эту публикацию в рамках Программы «Максим Богданович» при поддержке Министерства иностранных дел Франции и отдела культуры и сотрудничества Посольства Франции в Республике Беларусь; издательству «Пропилеи» Европейского гуманитарного университета; посольству Франции в Республике Беларусь и американскому фонду «Joint»; лично Жану-Пьеру Бузигу и Наталье Макаевой, которые внесли последний важнейший штрих, необходимый для осуществления данного издания.

Выражаю также глубокую признательность Даниэлю Бовуа, без которого я не поехала бы в Беларусь (он поддержал меня

в начале этого сомнительного и рискованного и пути); Мари-Пьер Рэй, оказавшей неоценимую помощь в редактировании текста; Бернару Мишелю, позволившему мне закончить начатую работу.

Компетенция и доброжелательность сотрудников библиотек, где я работала, стали серьезным подспорьем в исследовательском процессе. Особая признательность персоналу Института славяноведения, Библиотеки современной международной документации, Национальной библиотеки Республики Беларусь, Библиотеки MEDEM и Университету Париж-1 Сорбонна-Пантеон.

Без помощи белорусских друзей мне было бы трудно понять сложность бюрократической системы Беларуси. Я сердечно благодарю всех тех, кто помогал мне работать в архивах и библиотеках: Анну и Романа, Людмилу из Минска, Ларису, Алекса и Наталью из Витебска, Людмилу, Наташу и Ирину, сотрудников Витебского художественного музея и витебского Музея Марка Шагала.

Особая благодарность Виржини Симанек и Александре Гужон за поддержку и ценную информацию по истории Беларуси; Сюзанне Пуршье и Иву Плассеро за помощь в издании книги; Сильвии Анн Гольдберг за редакцию текста и профессиональные советы.

Наконец, хотелось бы выразить признательность всем тем, кто поддержал меня в этой работе: моим родителям, Анне, Филиппу, Фреду, Вьолене, Фредерику, Изабель и Анне.

Клер Ле Фоль
Claire Le Foll

ВВЕДЕНИЕ

ПЕРВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА В БЕЛОРУССИИ

Витебская студия, созданная в 1897 г. еврейским художником Юделем Пэном, была первой художественной школой в Белоруссии. Она внесла неоценимый вклад не только в развитие национального изобразительного искусства, но и в историю русского авангарда, зарождающегося еврейского искусства, а также мирового художественного процесса. Многие ее выпускники, эмигрировав за границу, своим творчеством приобрели известность далеко за пределами родины (среди наиболее именитых – Марк Шагал, Эль Лисицкий, Осип Цадкин).

Что же известно об этой школе во Франции и на Западе в целом? Очень редко упоминаемая во французской историографии, она порой представляется шагаловедами в общих чертах как неудачный эпизод в карьере художника, что снижает роль его учителя Юделя Пэна, основателя школы, в художественном образовании мастера. Библиографические источники на французском языке содержат лишь упоминания или общую информацию о Шагале и русском авангарде. В этой связи стоит отметить статью Сюзанны Пуршье, которая, пожалуй, является единственным существенным вкладом Франции в историю еврейского искусства Витебска и определяет истинное место Пэна и известных его учеников в развитии культуры начала века.

В еврейской энциклопедии, Encyclopaedia Judaïca, в разделе, посвященном Витебску, сказано только, что Пэн основал художественную школу. Его имя больше не упоминается ни в одной статье и не встречается в довольно длинном списке еврейских художников. Такое «забвение» можно объяснить поздним появлением исследований, посвященных еврейскому искусству в России. Зародившись в конце 1970-х и значительно обогатившись в 1980-х, эти исследования способствовали созданию школы специалистов в области возрождения еврейского искусства. В конце 1990-х гг. состоялись многочисленные выставки российских и еврейских художников в США, Израиле и Европе, благодаря которым появились каталоги и публикации по данной теме. Витебская школа наконец обрела свое место как центр русского авангарда и как первая еврейская школа в России. Самым фундаментальным трудом для нашего исследования является небольшая книга Григория Казовского, посвященная Пэну и его ученикам, где Витебская школа определяется как художе-

ственная и вписывается в контекст возрождения еврейского искусства.

Кроме трудов на английском языке американских и израильских авторов, которые дают нам повод для размышления о национальном характере школы, теперь появляются работы российских, а также белорусских специалистов по данной тематике, что можно рассматривать как существенный вклад в развитие новой исторической науки Беларуси. В стране, недавно получившей независимость (1991), ученые активно обращаются к исследованию своего прошлого. В данном случае речь идет не о том, чтобы любыми способами доказать исключительно белорусский характер школы или отрицать само существование и ценность национальной культуры, что до сих пор имело место в некоторых публикациях. Белорусская историография не лишена современных тенденций, с одной стороны, и, кажется, еще не освободилась от системы советской методологии – с другой. Тем не менее, стремясь к объективности, историки активно обращаются к темам, в свое время исключенным из официальной истории. Витебская школа – в их числе, поскольку традиционно представлялась отечественными искусствоведами как школа «художников-формалистов».

С момента обретения Беларусью независимости невероятно возрос интерес к личности Шагала[1], навсегда исключенной Советской властью из истории искусства, ставшей теперь предметом не только многочисленных исследований, но и огромной гордости витеблян, порой гордости явно чрезмерной. Витебский Музей Марка Шагала впервые распахнул свои двери в июле 1992 г., с тех пор постоянно расширяет свою коллекцию и ведет активную работу по пропаганде творчества мастера. В 1997 г. открыт дом-музей Марка Шагала в реставрированном здании, принадлежавшем когда-то семье художника. Комитет Шагала, созданный в 1990 г. с целью изучения творческого наследия мастера, с 1991 г. регулярно проводит Шагаловские чтения. Ежегодно в день рождения живописца витебляне имеют возможность участвовать в конференциях, где выступают наиболее известные белорусские, российские и зарубежные специалисты, а также посещать многочисленные выставки и концерты.

Доклады этих конференций (1991–1995) опубликованы в Шагаловском сборнике, где представлен широкий круг мнений по поводу исторического значения Витебской школы. Одни

трактуют ее как малоинтересную с художественной точки зрения провинциальную школу, другие – как крупнейший культурный центр первых лет революции, а некоторые – как еврейскую школу изобразительного искусства. В многочисленных статьях рассматривается ее отношение к Советской власти, примитивистская эстетика или искусство пропаганды 1918–1923 гг. Все эти материалы по-своему интересны и включены в сферу нашего исследования.

Мы предпочитаем, однако, придерживаться более обобщенной, не столь фрагментарной логики и воспринимаем школу как единое целое.

Используемые документы большей частью состоят из новейших публикаций по данной теме.

Синтезируя различные точки зрения, попытаемся представить наиболее полную историю школы. Немногочисленные, но очень ценные источники Витебского областного архива позволили выстроить хронологию событий 1918–1923 гг. К сожалению, документов периода 1897–1918 гг. оказалось гораздо меньше. Такая диспропорция отражает большую интенсивность деятельности школы в послереволюционные годы. Вот почему сборник материалов о личности Пэна видится нам столь необходимым. Местная пресса и витебские публикации того времени позволяют получить представление о мировоззрении и личных позициях многих фигурантов школы (М. Шагала, Эль Лисицкого, К. Малевича). Биографии Марка Шагала «Моя жизнь» и его жены Беллы Шагал «Зажженные огни» являются бесценными свидетельствами повседневной жизни губернского Витебска и личности мастера. Из статистических документов можно извлечь информацию о социальной и культурной жизни города. Формальный анализ произведений позволяет выявить художественное своеобразие витебского искусства.

Наше исследование, таким образом, основано на методологии истории и истории искусства. Так называемый культурный подход придает теме особый интерес и помогает раскрыть различные аспекты как исторического, так и художественного явления. Объединяя традиционные исторические источники и произведения искусства, рассмотренные как исторические, мы выходим за рамки отдельных дисциплин, чтобы избежать однозначной оценки значения школы и сведения ее роли лишь к одному из аспектов – художественному или историческому.

Помещая ее в исторический контекст, связанный с политической и культурной революциями в России, переменами в иудейской общине, мы видим взаимосвязь различных феноменов и можем определить значение и роль школы как в еврейском, так и нееврейском мире. При этом получаем возможность осветить различные грани и важнейшие стороны ее деятельности: национальный характер, позицию в политической жизни и художественную идентичность.

Поскольку Витебск в настоящее время входит в состав Беларуси, очевидно, эту художественную школу можно считать белорусской. Однако с 1897 по 1923 г. Витебск был городом царской России и РСФСР, и только в 1924 г. область была присоединена к БССР. Белорусское население и его культура сыграли, скорее всего, маргинальную роль в творческой деятельности школы. Российская культура и причастность к ней еврейских художников видятся нам определяющими факторами ее развития и процветания. Не следует, конечно, сводить это значение только к одной из названных составляющих.

Другой круг вопросов связан с политической позицией фигурантов школы.

Каковы были взаимоотношения художников-авангардистов с большевистской властью? Каков вклад Витебской школы в укрепление большевистского режима во время гражданской войны? Принимали ли витебские художники активное участие в движении за еврейское возрождение? Встает также вопрос о художественной идентичности школы. Принадлежала ли она к какому-либо конкретному эстетическому направлению? Каково ее место в художественной жизни России этого переломного периода? Стала ли Витебская школа самобытной, сумела ли выработать собственный стиль? Каков ее вклад в непростой вопрос еврейского искусства? Причастны ли были витебские художники к этим многочисленным спорам?

В настоящем исследовании мы пытаемся воссоздать картину эпохи и города, представить портреты художников, практически не известных во Франции, кроме того, по-новому интерпретировать искусство признанных мастеров, творческий и жизненный путь которых позволит понять, что означал для российского еврея выбор профессии художника. Мог ли статус художника изменить его социальное положение? Способствовало ли его искусство интеграции в нееврейское общество? Ка-

кова была реакция художников и жителей города на политическую революцию и вторжение авангарда в Витебск?

Революции 1917 г. разделили историю на два периода, что соответствует двум фазам деятельности школы. Однако их объединяет еврейская специфика – фактор преемственности, который выходит за рамки исторических событий, преобразивших ее.

Чтобы изучить условия, которые позволили еврейскому художнику Пэну открыть в Витебске свою студию и превратить город в центр еврейской культуры, необходимо вспомнить о положении евреев в Российской империи, дискриминационном законодательстве и жестоких мерах, крайне обостривших условия их жизни при царизме. Мы также представим вам город Витебск, его самобытность, чрезвычайно активную еврейскую общину и исключительно богатую для губернского города культурную жизнь. Покажем художественное творчество школы до 1918 г., деятельность Пэна и его учеников, а также рассмотрим педагогические и эстетические позиции мастера.

Далее мы увидим, как повлияла революция 1917 г. на статус евреев, русское искусство, историю Витебска и Белоруссии[2] в целом. Она подарила большие надежды евреям и художникам авангарда, ставшим участниками революции эстетической. Таким образом, мы попытаемся выстроить хронологию активной, разнообразной и очень богатой культурной жизни Витебска с 1918 по 1923 г. Определим также взаимоотношения художников с местной властью и новым режимом. Следовала ли Витебская школа требованиям большевистского правительства? Занималась ли она пропагандой по убеждению или исходя из оппортунистических соображений? Центральной фигурой этих событий был Марк Шагал в непривычной для него роли чиновника большевистского государства.

Необходимо, наконец, вписать школу не только в политический и художественный контекст русской революции, но и контекст еврейского возрождения, которое серьезно повлияло на общество и культуру белорусских евреев конца века.

Рассказывая об инициативах живописцев, вовлеченных в новаторское национальное искусство, и о содержании споров того времени, мы представим эту деятельность в новом свете. Можно ли в результате настоящего исследования найти удовлетворительный ответ на вопрос о наличии и сути еврейского ис-

кусства? Является ли определяющей в деятельности Витебской школы ее еврейская составляющая?[3]

РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА В БЕЛОРУССИИ В XIX В.

Мало изученное отечественными и российскими искусствоведами и практически не известное белорусское искусство не было, однако, ни бессодержательным, ни безынтересным. Показательным в этой связи является то, что на территории современной Беларуси в XIX в. не существовало ни одной художественной школы, вплоть до открытия в 1897 г. студии Пэна. Белорусское, а также польское искусство, как и ситуация в политической, экономической, социальной и культурной областях, во многом зависело от российского самодержавия. Эта зависимость проявлялась и в массовом отъезде художников белорусского происхождения в Россию, Литву, Польшу и Украину для получения художественного образования, а иногда окончательного там обустройства и получения карьеры. Если некоторые из них и возвращались на родину после учебы, то сохраняли в своем творчестве доминирующее влияние русского академизма.

В начале XIX в. действовали две почитаемые белорусскими художниками школы: художественная школа в Вильно (Вільня – по-белорусски, Wilno – по-польски, Vilnius – по-литовски) при местном университете, открытом в 1803 и закрытом в 1832 г. за участие преподавателей и студентов в восстании 1830–1831 гг.; Петербургская Академия художеств, обязательный этап в карьере художников Российской империи в XIX в. Эталон польской культуры для обедневшей знати, Виленский университет стал культурным центром также для литовцев и белорусов. Его закрытие в 1832 г. вынудило художников белорусского происхождения искать новые возможности для продолжения образования. Вопреки насильственной русификации населения после польских восстаний 1831 и 1863 гг., попыткам царской власти ослабить, вернее, искоренить польское влияние на северо-западной территории, г. Вильно все еще оставался крупнейшим центром белорусской культуры.

До открытия витебской студии белорусы и литовцы могли получать базовые художественные навыки в различных студиях рисования: в Виленской рисовальной школе, открытой в 1866 г.

под руководством И.Трутнева, у Войцэха Герсана – в Варшаве или у Н. Мурашко – в Киеве. Они могли подготовиться ко вступительным экзаменам в Петербургскую Академию художеств в Одессе или в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Успешно окончив Академию, многие получали стипендии и уезжали в Европу, где завершали свое художественное образование.

В начале XIX в., когда в белорусской живописи доминировал жанр портрета, некоторые художники предпочитали получать более классическое образование в Вильно или в Академии художеств, где культивировались академический и романтический стили[4]. Известными портретистами в это время были: Иосиф Олешкевич (1777–1830), впоследствии продолжавший свое образование в Париже у Энгра и Давида; Валентий Ванькович (1767–1842), возвратившийся в Минск после блистательного окончания Академии; Юзеф Пешка (1767–1831). Известный своими историческими полотнами Иван Дамель (1780–1840) учился до приезда в Минск в Вильно.

После закрытия Виленского университета новое поколение живописцев оказалось еще более зависимым от русского искусства. Ивана Хруцкого (1810–1885), известного своими натюрмортами и портретами, иногда считают русским художником. В 1840-х гг., после учебы в Санкт-Петербурге, он возвратился в Белоруссию, где оказался в тяжелом материальном положении из-за отсутствия заказов, поэтому в середине 1850-х гг. переехал в Вильно. Подобно ему Сергей Зарянко (1818–1871) и Кондрат Корсалин (1809–1871), оба белорусы, получившие дипломы в Санкт-Петербурге, считаются русскими художниками.

В 1860–1890-х гг. в системе российского академического образования и соответственно в белорусском искусстве преобладала историческая живопись. Казимир Альхимович (1840–1916), уроженец Гродно, учившийся в Варшаве и Вильно, заимствовал сюжеты из польской истории, в частности восстания 1863 г. Большинство исторических живописцев, выпускников Академии художеств, работали в Вильно. Так, Иван Трутнев (1827–1912) по направлению Академии был назначен директором Виленской школы рисунка, где работал с 1866 по 1912 г. В то же время многие польские художники использовали сюжеты из белорусской истории в своих произведениях. Довольно широко была представлена наполеоновская война 1812 г.

Русское искусство второй половины XIX в. обрело принципиально иную направленность – за ним последовало и белорусское: под влиянием новых этических и философских направлений, а также пропаганды революционных идей произошел переход от романтизма к реализму. Движение российских передвижников нашло отклик и в Белоруссии.

Передвижники, воодушевленные принципами народничества, стремились сделать искусство полезным для общества, решительно противопоставляя свое творчество теории «искусства для искусства», которое они идентифицировали с академической традицией. По их мнению, истинное предназначение искусства состояло в том, чтобы «не только отражать, но и объяснять жизнь»[5]. Они создавали реалистические образы крестьян и героев-реформаторов, подчеркивали их высокие нравственные качества, стремились выразить сострадание к нелегкой жизни простых людей. Кроме того, передвижники с воодушевлением воспевали красоту родной природы, работали в бытовом, портретном, историческом жанрах, подчеркивая национальный характер своих произведений. Благодаря успехам этого движения жанровая живопись, ранее считавшаяся низшей, стала достоянием великих художников. Академические традиции исторической картины претерпели значительные изменения под кистью передвижников, которые, соединив их с бытовым жанром в реалистическом стиле, создавали «документальные» произведения, своеобразные портреты на фоне истории и повседневной жизни. Мастер этого направления Илья Репин, к творчеству которого мы еще вернемся, был автором масштабных полотен на темы народной жизни национального и исторического характера.

В рамках бытовой живописи, столь популярной в 1870–1880-х гг., белорусские художники создавали глубоко психологические портреты крестьян. Никодим Силиванович (1834–1919) вернулся в Белоруссию после окончания Петербургской Академии, чтобы посвятить свое творчество реалистическому изображению окружающего мира.

В конце XIX в. самым распространенным жанром был пейзаж. Среди наиболее известных белорусских пейзажистов следует назвать Фердинанда Рущица (1859–1922), Станислава Жуковского (1875–1944) и Витольда Бялыницкого-Бирули (1872–1957).

И.Е. Репин сыграл решающую роль в творческой судьбе многих белорусских портретистов: благодаря ему три художника еврейского происхождения (Юдель Пэн, Яков Кругер и Лев Альперович) смогли поступить в Академию художеств, сделать карьеру и оставить яркий след в белорусском искусстве. Выходцев из различных социальных слоев, крестьян и аристократов, объединяло одно – при отсутствии художественных структур в белорусских городах и интереса местного населения к изобразительному искусству они были вынуждены покидать родные края, чтобы учиться, и в результате попадали под влияние русской и польской культур. Белорусское искусство, таким образом, довольно долго оставалось близким русскому. Какое же место в этих условиях занимало еврейское меньшинство? Можно считать, что в период расцвета жанровой живописи и появления передвижников, теоретики которых приветствовали развитие национальных школ, присутствие еврейских персонажей стало заметным явлением в белорусском искусстве. Наиболее известны рисунки и картины Константина Кукевича (1810–1842), который черпал свои сюжеты из жизни польского, литовского и еврейского народов; Юлиана Карчевского (1806–1833), неоднократно обращавшегося к еврейским темам (*Еврейская корчма, Еврейские похороны*), Никодима Силивановича, мастера еврейского портрета, Аполлинария Горавского (1833–1900) (*Молящийся еврей*). Первым евреем, посвятившим свою жизнь изобразительному искусству, стал Исаак Аскназий (1856–1902). Родившись в Дриссе Витебской губернии, он поступил в качестве вольнослушателя в Академию художеств 1874 г. Удостоенный Золотой медали за картину *Грешница перед Христом*, Аскназий несколько лет работал в Европе (1880–1884), затем жил в Витебске[6]. Получив религиозное воспитание, он довольно часто обращался к библейским сюжетам и сценам из еврейской жизни (*Моисей в пустыне, Еврейская свадьба, Наступление субботы*), любил изображать ремесленников и бедных торговцев. В 1892 г. совершил поездку по деревням и местечкам черты оседлости[7], где писал этюды с натуры.

Его последователи из нового поколения Ю. Пэн (которому он, кстати, помог поступить в Академию художеств), Я. Кругер и Д. Альперович могут считаться «пионерами белорусской живописи»[8], поскольку первым двум принадлежала идея открытия в Белоруссии художественных школ, что заложило основу независимого белорусского искусства.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА В ЦЕНТРЕ ЧЕРТЫ ОСЕДЛОСТИ (1897–1917)

Открытию Витебской школы способствовало счастливое стечение ряда обстоятельств. Судьба евреев в Российской империи, их культура и традиции, город Витебск и особое положение еврейской общины во многом определили сущность этой школы и стали неотъемлемыми составляющими процесса ее становления.

1. ЕВРЕЙСКАЯ ОБЩИНА В БЕЛОРУССИИ

Более 600 декретов составляли очень сложное и запутанное законодательство, определявшее условия жизни евреев в Российской империи. Законы эти постепенно накапливались, создав во многом противоречивую и порой очень несправедливую для них юридическую систему[9].

Статус евреев в Российской империи

В результате разделов Польши 1772, 1793 и 1795 гг. под власть России попали, кроме всего прочего, Курляндия, территория современной Беларуси и Литвы. Более миллиона польских евреев (самая большая еврейская община в мире) оказались в России, правительство которой впервые столкнулось с новой проблемой. Не имея до этого дела с евреями, оно решало эту проблему путем изгнания или уничтожения последних[10].

Законодательство при Екатерине II и Александре I

Первоначально Екатерина II провозгласила политику интеграции представителей всех национальностей империи[11]. В 1772 г. был выпущен Манифест, гарантировавший евреям равные права с православными. Кагал[12] со всеми его функциями (фискальными, административными, юридическими и духовными) был поддержан и признан государством в 1776 г. Последующие правительства также стремились к дальнейшей интеграции евреев в российское общество. Чтобы использовать коммерческие способности нации, государство императорским законом определило их в соответствующие структуры и включало в купеческое сословие, если они были богаты, и мещанское, если бедны[13].

Однако враждебность и недовольство купцов стали причиной изменения толерантной политики Екатерины II. Из-за конкуренции и более низких тарифов на товары евреев московские

торговцы обвинили последних в мошенничестве и обмане, потребовав их изгнания из внутренних провинций. Указом 1791 г. правительство запретило им выезжать за пределы Белоруссии, Таврии и Екатеринославской губернии, что было первым шагом к созданию черты оседлости.

Положение евреев в восточно-белорусской деревне было еще плачевнее. После раздела Речи Посполитой их здесь осталось гораздо больше, нежели в городах, где они занимались торговлей и промыслами. Все они зависели от кагала, располагавшегося в городе, и вынуждены были срочно вписаться в систему городских сословий.

Декретами 1780 г. предписывалось переселение евреев из деревни в город. Подобные массовые акции правительства, особенно в начале XIX в., способствовали резкому снижению доли еврейского населения в сельской местности в пользу его концентрации в городах. Такая политика сопровождалась запретом на продажу алкогольных напитков евреями (1804 и 1807) в целях якобы ограничения их контактов со славянскими крестьянами, впитавшими юдофобские предрассудки, унаследованные от поляков, которые называли иудеев паразитами и эксплуататорами. Роль кагалов в городах заметно ослабла. Русское и польское население выступало против интеграции евреев, а последние не стремились войти в христианское общество. В результате власти империи пересмотрели вопрос о равноправии евреев. Законом от 1794 г. вводилась система двойной подати, Указ 1795 г. давал евреям право проживать только в городах, расположенных на территории бывших польских земель, т.е. в 25 западных губерниях, зоне, впоследствии еще более ограниченной.

Положение 1804 г. об устройстве евреев объединило все связанные с ними регламенты: оно подтверждало существование черты оседлости (бывшие польские земли, Левобережная Украина и Новороссия)[14], вне которой евреи не имели права на передвижение. Кроме того, закон обязывал их преподавать в хедерах русский, польский или немецкий языки, а также использовать их во всех административных документах[15]. Однако, стремясь привлечь евреев к модернизации России, правительство все-таки наделило их некоторыми правами: кроме участия в муниципальной администрации, они имели право на национальное образование и учебу в общественных школах или государственных университетах. Еврейские предприниматели

(ремесленники, промышленные рабочие) пользовались экономическими привилегиями. В 1815 г. срок действия «Положения 1804» был продлен, что сопровождалось попытками обращения евреев в христианство.

Ужесточение законодательных ограничений в царствование Николая I

При императоре Николае I (1825–1855) процесс русификации евреев усилился. В ответ на нарастающие антиеврейские настроения зона расселения была еще более ограничена[16]. Согласно регламенту 1835 г. евреи должны были довольствоваться рамками черты оседлости. В 1843 г. было принято решение изгонять их из приграничных территорий. Концентрация евреев в городах способствовала распространению эпидемий. Кагал был официально упразднен в 1844 г., за ним остались лишь социальные и религиозные функции. Жестокость политики Николая I проявилась и при создании кантонистской военно-исправительной системы (1827), которая положила конец возможности за деньги избегать призыва в армию. С тех пор евреев насильственно отправляли на тяжелую 25-летнюю службу, предполагавшую, кроме всего прочего, «деиудаизацию». Еврейские рекруты были моложе русских: с 12 лет их помещали в школы кантонистов для подготовки в армию, куда они уходили служить с 18 лет. Служба стала лишь звеном в цепи унижений и издевательств, которых можно было избежать при условии обращения в христианство. Чтобы не подвергаться принудительной русификации, молодые евреи калечили себя, убегали с места жительства и доносили друг на друга, поскольку община несла коллективную ответственность за количество поставляемых в армию рекрутов. В период военного призыва их запуганные семьи становились объектами настоящей охоты на людей. Даже дети моложе 12 лет использовались в качестве новобранцев. Материальную нищету еврейских общин Николай I усугубил и моральными бедами, вносившими горе и траур в еврейские дома.

После 1840 г. царское правительство ввело жесткую систему контроля над образованием евреев. Возмущенные таким вмешательством в сферу деятельности хедеров, они активно сопротивлялись. В ответ на это удвоилась цензура на выпуск их старинных и новых книг. Конец правления Николая I был ознаменован истерией насильственной русификации: охота на кан-

тонистов усилилась, евреев вынуждали отказываться от традиционной одежды и одеваться по российской моде. Политика этого самодержца серьезно подорвала стабильность еврейского общества.

Александр II, царь-освободитель

При Александре II (1855–1881), царе более либеральном, прозванном освободителем, еще более обострился вопрос эмансипации евреев [17]. Частично он был решен путем компромисса: освобождать от военной службы постепенно, ослабить дискриминацию, но не отменять ее. Самодержец приостановил систему организации кантонистов в 1856 г. и установил равноправие иудеев с православными в отношении призыва в армию. Тем не менее для получения офицерского звания евреи должны были обращаться в православие.

Черта оседлости сохранялась, но купцы первой гильдии, выпускники академий, высших школ и ремесленники, члены ремесленных цехов, получили право селиться за этой чертой. Евреям снова разрешили арендовать землю и заниматься питейными промыслами. Хотя все реформы Александра II, кроме городской 1870 г., и были осуществлены, участие евреев в муниципальных органах самоуправления все-таки ограничивалось. Они не имели права исполнять функции чиновников в структурах местных властей. В годы либерализма некоторые евреи оканчивали государственные школы и считались интеллигенцией, близкой русской, т.е. ассимилированной. Они активно участвовали в промышленном развитии страны: их капиталы помогали строить железные дороги и заводы. Еврейское меньшинство в это время имело свою экономическую элиту, которую составляли богатые банкиры, представители либеральных профессий и зажиточные предприниматели. Тем не менее жестокий одесский погром 1871 г. выявил ограниченность либеральной политики Александра II и стал предтечей наступающей волны антисемитских выступлений в конце XIX в.

Русификация евреев при Александре III и Николае II

Убийство Александра II в 1881 г., в котором участвовала еврейская террористка из Белоруссии Геся Гельфман, положило начало многочисленным погромам и антисемитским акциям. Погромы 1881 г., имевшие место большей частью в Украине, совершались в основном представителями низших слоев город-

ского населения, которые жаловались на засилье еврейского ремесленничества. Это недовольство послужило своеобразным предохранительным клапаном в условиях все возрастающего антиправительственного общественного движения и поводом для властей ужесточить политику в отношении евреев[18]. Чтобы защитить население от «еврейского эксплуататора», Александр III (1881–1894) и его советник-реакционер К. Победоносцев разработали систему дискриминационных и сегрегационных мер. Высокая концентрация еврейского населения в районах черты оседлости препятствовала их русификации. Победоносцев принял радикальное решение для снижения излишней плотности этого населения: треть «еврейского населения должна обратиться в другую веру, треть – эмигрировать, а остальные исчезнуть в той или иной форме истребления»[19].

Временное распоряжение, датируемое маем 1882 г., вновь запрещало евреям проживать в сельской местности и занимать посты государственных служащих, что обрекло их на нищенское существование и вынудило вновь искать работу. В 1887 г. numerus clausus (Табель о рангах) ограничил их количество до 10% в сфере школьного образования черты оседлости, до 5% – на остальной территории России и до 3% – в Москве и Санкт-Петербурге. Молодые евреи, жаждавшие знаний, лишались, таким образом, высокооплачиваемой работы и вынуждены были эмигрировать, чтобы получать образование более высокого уровня. Кроме того, в начале 1890-х гг. евреи были исключены из системы земского[20] и городского самоуправления. В 1894 г. им запретили продажу алкоголя, которая стала монополией государства, в результате чего почти треть из них потеряла источники своих доходов и была вынуждена осваивать мелкие профессии (мельники, ремесленники).

Ситуация еще более усугубилась законом 1887 г., который запрещал евреям покидать свои деревни, препятствуя, таким образом, развитию их торговли. Были также предприняты жесткие меры массового изгнания из пограничной зоны и некоторых городов (Москва, 1891 г.). Во всех крупных городах устанавливался жесточайший контроль над еврейским населением: необходимо было всегда иметь при себе паспорт и оставаться на виду во время проведения необоснованных репрессий. Александр III и Николай II не восстановили кантонистскую систему Николая I, но исключили евреев из сферы руководящих кадров армии, среды весьма антисемитской. Два миллиона

евреев эмигрировали из России в результате этой дискриминационной царской политики.

Российское общество второй половины XIX в. было в значительной степени юдофобским; воинствующий антисемитизм четко проявлялся даже в правительственных кругах. Реакционные феодальные землевладельцы рассматривали евреев как эксплуататоров, которые, по их мнению, под маркой промышленной революции боролись за политическую власть. Их представляли как тайных агентов и инициаторов бунтов, стремящихся насаждать в России либерализм и капитализм. Возможность занимать высокие государственные посты, а также участие евреев в модернизации страны питали так называемый «конкурентный» антисемитизм по отношению к еврейской буржуазии. Волна ненависти вылилась в разгул антиеврейских страстей; угнетенный русский народ искал козла отпущения и мишень для нападения. Сионист Лев Пинскер в своем манифесте «Автоэмансипация» (1882) так резюмировал ситуацию: «Еврей является мертвецом для живых, чужим – для коренных жителей, скитальцем – среди оседлых, нищим – среди имущих, эксплуататором и миллионером – для бедняков, для патриотов – существом, лишенным отечества, и для всех классов – ненавистным конкурентом…

Этот антагонизм – естественный закон. Значит, бесполезно бороться с юдофобией: нельзя победить наследственные предрассудки... Народ, рожденный всеобщим презрением, неспособный жить, не желающий покончить жизнь самоубийством, приговоренный к движению по адскому кругу истории, творимой другими, в которой он навеки обречен на пассивность»[21].

Евреи, таким образом, несли ответственность за социальные и экономические трудности, вызванные стремительной капитализацией России. Естественный прирост еврейского населения в XIX в. был гораздо выше, чем русского. Ранние браки (в 13 или 14 лет), высокая рождаемость и низкая детская смертность способствовали тому, что с 1850 по 1900 г. несмотря на активную эмиграцию, еврейское население удвоилось (с 2 млн 350 тыс. до 5 млн). Этот демографический феномен вынудил евреев из-за конкуренции в области торговли довольствоваться мелкими профессиями, многие из них стали «lüftmensch», лицами без определенных занятий. Параллельно с обедневшим большинством еврейское богатое меньшинство сыграло свою роль в модернизации страны, инвестировав в нее свои капиталы.

Этот класс зажиточной буржуазии считал себя элитой русских иудеев. Иным способом избавления от нищеты было приобретение знаний и культура, что позволяло интегрироваться в интеллектуальную сферу.

В ответ на антисемитские правительственные меры евреи, чтобы выжить, сплотились, отстаивая свои традиции. Они находили иную форму иудаизма или обращались к национальному Просвещению.

Развитие иудаизма в России и формы его проявления

В XIX в. культурная жизнь еврейской общины России была чрезвычайно богатой. Получили развитие многочисленные течения, стремившиеся адаптироваться к новым политическим и экономическим условиям, связанным с промышленной революцией приютившей их страны.

Традиционализм и хасидизм

В XIX в. ядром духовной жизни евреев в России были религия и устойчивые традиционные структуры.

В отличие от западноевропейских общин, которые уже начинали процесс ассимиляции и переживали первый опыт эмансипации, общины Российской империи сохраняли систему консервативного образования в *хедерах* и *иешивах*[22].

Тяжкие условия царских антисемитских законов вынудили их жертв отказаться от идеи ассимиляции[23]. Напротив, активно развивался раввинизм, зародившийся в рамках *иешивы,* которая стала центральной структурой в развитии системы образования ортодоксальных евреев благодаря усилиям последователей Гаона Виленского[24], Ильи Бен Соломона Зальмана (1720–1797). В 1803 г. раввин Хайм основал *иешиву* в Воложине, под Минском, – одном из самых известных центров по изучению Талмуда[25]. Другая *иешива* была открыта в 1817 г. в маленьком белорусском городке Мире.

В таких местечках, где традиции до сих пор очень сильны, и процветали еврейские школы. В *хедере* дети изучали Тору, а наиболее одаренные из них постигали Талмуд, продолжая религиозное образование в *иешиве.* Они воспитывались в интеллектуальной среде и становились настоящими эрудитами, способными толковать и обсуждать любые тексты из Талмуда.

Иешивы, таким образом, обучали целые поколения библейским текстам в духе иудаизма. В середине XIX в. раввин Израиль Салантер, основатель движения Муссар, придал новый импульс этому образованию. Он настаивал на еврейской религиозной этике и «хотел уверить массы в том, что не может быть религиозной жизни без мощной нравственной основы»[26].

Многочисленные *иешивы*, в частности в Литве и Белоруссии, применяли эту этическую систему для борьбы с возрастающим престижем *Гаскалы* (еврейского Просвещения). Наряду с сильным раввинизмом, хасидизм стал не менее важным народным движением.

Это обновленное религиозное движение родилось в середине XVIII в. на Подолии. Его основатель Баал-Шем-Тов (Бешт) в течение долгого времени в одиночестве изучал Каббалу[27], прежде чем сформулировать ее доктрину и обучить последователей, которые затем публиковали и распространяли его речи. Хасидизм, укоренившийся среди населения и требовавший от элиты жизни в святости, зиждился на двух учениях.

Цадик[28] считался хасидами[29] праведником, посредником между Богом и еврейским народом. Он позволял людям приближаться к Богу и учил их служить ему, в том числе и в повседневной жизни. Облеченный сверхъестественной властью цадик передавал божественное озарение хасидам. Второе хасидское учение основывалось на принципе «имманентности Бога на земле»[30]. Бог не покинул созданный им мир, он – повсюду («вся земля полна Богом»); человек не одинок, поскольку любой предмет вписывается в глобальный божественный контекст. «Весь мир, как фон, призванный принимать решения и действия людей, – это детище Бога, а личное поведение и выбор – это прерогатива человека»[31].

Поскольку каждый элемент бытия божествен и дарит возможность общения с Богом, народ изначально принимает участие в религиозной практике. Утверждая эмоциональный характер последней, хасидский иудаизм адаптируется к нуждам еврейского народа, чтобы в молитве вернуть ему радость и вдохновение[32]. Для упрощения системы образования и установления прямой связи с Богом цадики создали особый вид сакрального искусства и литературы. Жизнеописания святых (легенды, чудесные истории) в устах цадиков напрямую связывали слушателей с божеством путем череды событий и гуманных поступков. Музыка и танец выражали жизнеспособность

и стихийность этого непосредственного общения с Богом. Пение и танец хасидов способствовали «служению предвечному в радости»[33]. В их песнопениях тексты не были первичными, они адаптировались к мелодии. Музыкальные традиции местных народов (русских, поляков, украинцев, белорусов) повлияли на хасидский репертуар, несмотря на то что впоследствии они изымались хасидами. Танец был коллективным (рондо) или индивидуальным (клейзморим) и исполнялся под аккомпанемент музыкантов.

Хасидизм довольно быстро и успешно распространился в соседних с Подолией губерниях (Волынь, Польша, затем Литва, Белоруссия, Венгрия), но вскоре столкнулся с властью раввинов[34]. Конфликт зародился как по поводу практики и учения хасидизма, так и по поводу разного влияния цадиков и раввина на общину. Обвиненные в саббатианстве, хасиды стали восприниматься раввинским *митнагдим*[35] как секта, они их обвиняли в обожествлении цадиков, граничащим с идолопоклонством, а также критиковали их доктрину, согласно которой присутствие Бога должно быть всепоглощающим, что создавало путаницу понятий чистого и нечистого, священного и мирского. Наконец, хасидов, предпочитавших молитву учебе с целью общения с Богом, «обвиняли в презрении к знаниям и их носителям, в лести вкусам невежественных масс». В социально-политическом плане хасидизм поставил под сомнение верховную власть кагала, что привело к актам непослушания раввинам и созданию отдельных групп в недрах общины.

В конце XVIII в. Виленский Гаон стал ярым противником хасидизма. Ассамблеи раввинов 1772 и 1781 гг. отлучили членов секты хасидов от веры и предали их тексты огню. Борьба между раввинизмом и хасидизмом продолжалась вплоть до Положения 1804 г., которое разрешало каждой еврейской секте строить собственную синагогу и выбирать раввина: легализованный таким образом хасидизм вышел победителем в борьбе со своими противниками *митнагдим*.

В начале XIX в. вслед за волнениями, которые коснулись еврейских общин в России, руководство хасидского движения распалось на части и подверглось децентрализации. Появились целые династии цадиков, довольно часто конфликтовавшие между собой. В течение XIX столетия хасидизм познал период успеха и большой популярности в западных районах Российской империи, создав сеть *иешив*. Со второй половины века цадики,

озабоченные поддержанием установленного порядка и своего господства в общине, отодвигали духовные и мистические аспекты на второй план в пользу организации и управления.

Неудивительно, что ортодоксальные евреи и хасиды, консерваторы и традиционалисты, начали борьбу с движением цадиков за эмансипацию.

Под угрозой погромов и разного рода насилия еврейский народ нуждался в изоляции и защите. Он замкнулся в традиции и религиозных обрядах не только вследствие веры, а в основном для того, чтобы выжить и не исчезнуть окончательно. Антиеврейские меры империи вместо разрушения идентичности стимулировали народ к поиску других путей создавать новые формы солидарности в быту, искусстве и культе. Настаивая на религиозной эмоциональности, хасидизм сумел сохранить эту специфику иудаизма до начала XX в. и оставил глубокий след в повседневной жизни еврейского населения и его мыслительной деятельности. Он представлял собой скорее этику, способ существования, чем религиозное течение. Хасидизм к тому же был по-своему парадоксален: с одной стороны, он предполагал строго регламентировать жизнь путем подчинения ортодоксальным законам, с другой – допускал мистицизм, фантазии, иррациональность; способствовал постоянному стремлению человека к постижению высшего мира; поддерживал чудодейственную, воодушевляющую и праздничную атмосферу, которая нашла отражение в картинах художников Витебской школы и многочисленных образах Марка Шагала[36].

Гаскала

Зародившись в германской империи Габсбургов в XVIII в., *Гаскала* влилась в течение европейского Просвещения. Мойше Мендельсон (1729–1786), немецкий философ-еврей, стал первым, кто начал ориентировать евреев на европейскую культуру, осуществив перевод Библии на немецкий язык. В Западной Европе, в частности в германских землях, административная централизация и содержание постоянной армии породили новый класс евреев на службе государству, способный удовлетворять финансовые запросы короля[37]. «Придворные евреи» должны были знать нужды и привычки этой среды. Постоянные контакты с господствующим классом, промышленниками, торговцами сблизили их с нееврейскими кругами. Они оставили свой

язык и адаптировались к языку и нравам немецкого общества, с которым полностью ассимилировались.

Чтобы реально интегрироваться в западноевропейскую систему, евреи должны были прославиться или высоко подняться по должностной лестнице во всех сферах деятельности (экономической, политической, философской, научной или художественной).

В отличие от просвещенных кругов, говорящих на немецком, французском или иврите, большинство евреев было изолировано от христианского общества и подвергалось влиянию таких мистических течений, как хасидизм. Цель *маскилим* – просветителей[38] – улучшение условий жизни евреев, выход из состояния замкнутости и традиции, которую они считали мракобесием, противопоставляя разум религиозности и прибегая к ассимиляции в языке, одежде и образе жизни. Подобная рационализация иудаизма была положена в основу создания в 1819 г. Wissenschaft des Judentums («Науки об иудаизме»), стремившейся подвергнуть иудаизм научной критике. Конечная цель – эмансипация еврейского народа, реализация которой была сопряжена с изменениями в различных областях еврейского общества: воспитании, традиционных профессиях и религии.

Несмотря на то что уровень грамотности у иудеев был в целом гораздо выше, чем у христиан, в системе их образования было немало недостатков: светские предметы отсутствовали, иногда даже игнорировались, не изучалась Библия. *Маскилим* считали единственным способом «просвещения» еврейского общества создание образовательной системы, основанной на разуме. Однако в условиях враждебного общественного мнения, которое считало евреев не только грешными, но и зловредными по отношению к гоям, они чувствовали себя обязанными защитить иудаизм и доказать, что он безопасен для других граждан[39].

Они покровительствовали обучению «чистому языку» (иврит или язык страны обитания), преследуя двойную цель. С одной стороны, идиш рассматривался ими как жаргон, указывавший на низкое происхождение, в то время как иврит или арамейский считались языками цивилизованными, использовавшимися в литературе и администрации[40]. С другой стороны, язык государства обитания снимал барьеры между евреями и неевреями, способствуя взаимопониманию и интеграции общества. «Чистый язык» стал инструментом для повышения ин-

теллектуального уровня населения и замены старых ценностей (почитание Торы)[41] новыми: гражданская совесть, рациональность, интеграция с государством.

Маскилим ввели преподавание таких светских предметов, как арифметика, география, история, естественные науки, а также повысили качество изучения Библии.

Кроме того, они попытались заставить единоверцев отказаться от их традиционной деятельности: торговли вразнос, мелкой коммерции, ростовщичества и продажи алкоголя, что вызывало у христиан ненависть к евреям. *Маскилим* поощряли занятие евреев сельским хозяйством, но из-за отсутствия опыта и сковывающих феодальных отношений, царивших в аграрной системе Российской империи, евреи вскоре покинули земледельческие поселения. *Маскилим* также подталкивали их заниматься производительным трудом и осваивать различные ремесла, что считалось более благородным делом, нежели торговля. Однако овладение новыми профессиями вызывало проблемы, потому что немногие из них соответствовали «кошерному» образу жизни, а большинство было в руках владельцев цехов, которые избегали нанимать на работу евреев. Кроме того, это нарушало социальную иерархию и национальные иудейские ценности, что не могли допустить ни община, ни остальная часть общества.

Стремясь выйти из национальной изоляции, *маскилим* пытались реформировать систему внутренней организации еврейского общества. Кагал (Qahal), орган общинного самоуправления, отвечал за исполнение законов и уплату налогов. Однако с введением централизованного государственного управления он стал объектом критики со стороны чиновников, которым хотелось видеть евреев невежественными и нетерпимыми по отношению к религии. Именно с этими взглядами и боролись *маскилим*, почитавшие религиозную толерантность как фактор социального восхождения. Стремясь к отделению церкви от государства, требуя преобразования кагала, до этого совмещавшего духовные и мирские прерогативы, отвечая исключительно за религиозные проблемы, они хотели, чтобы прочие дела находились под юрисдикцией центральной администрации. Закон церковный должен был подчиняться общему государственному закону. *Маскилим* старались представить еврейскую религию приемлемой для восприятия христиан. Огромное количество праздников, многочисленные выходные дни, жесткие ортодок-

сальные правила действительно отделяли евреев от остальной части общества. Адаптируя литургию к эстетическим вкусам и культуре христианского окружения, просвещенные молодые люди не отказывались от своей принадлежности к иудейству. Количество молитв на государственном языке увеличилось, а их содержание изменилось: были исключены молитвы за Сион и Иерусалим, поскольку евреи, стремившиеся получить гражданство в стране обитания, не считали себя беженцами и не собирались возвращаться в Израиль. Мессианский характер иудаизма, таким образом, был смягчен.

Гаскала в Западной Европе сопровождалась появлением газет на иврите, распространявших «просвещенные» мысли, и созданием организаций по изучению древнееврейского языка. В Восточной Европе она следовала берлинским идеям, которые привозили в Литву и Украину купцы и студенты, прибывшие из Германии. Несмотря на границы и политические режимы, просвещение *маскилим*, наконец, проникло в империю. *Гаскала* Мендельсона, будучи достаточно самобытной, получила развитие в России вследствие особого положения евреев в этом регионе.

Считается, что отцом российского Просвещения иудеев был Бер Левинсон (1788–1860), но с конца XVIII в. Виленский Гаон приобщил своих близких и последователей к изучению наследия просветителей, а также таких светских дисциплин и наук, как астрономия и математика. Белорусское местечко Шклов стало центром *Гаскалы*, где *маскилим* могли посвятить себя учебе, литературе и созданию программ возрождения еврейского общества путем перехода к занятиям сельским хозяйством[42]. Радикальные идеи и обращение некоторых из них в христианство сделали *маскилим* непопулярными у большинства российских евреев. Нужно было дождаться 1820 г., чтобы *Гаскала* возродилась в Литве и особенно в Галиции.

Испытывая сильное влияние германской культуры, *маскилим*, прозванные *daitsh* (немцы), настаивали на замене идиша немецким языком и реформе еврейской образовательной системы. Бер Левинсон сыграл здесь роль теоретика движения. Его книга *Предназначение Израиля*, изданная в 1828 г. на иврите, вызвала огромный резонанс. Он требовал уничтожения границ интеллектуального гетто путем улучшения системы образования, изучения «чистых» языков (немецкого и русского) и наук, открытости еврейской культуры, перехода к более доходным

формам труда, в частности к земледелию. В отличие от Мендельсона, который обращался к узкому кругу еврейской буржуазии Пруссии, он хотел затронуть интересы широких масс российских евреев. Левинсон и другие писатели (А. Готлобер, И. Линецкий) обрушились на хасидизм в надежде, что *маскилим* займут ключевые посты в администрации и еврейской общине.

При Николае I они активно поддержали создание государственных еврейских школ, где преподавался русский язык, а также политику полной русификации, которая заставляла евреев отказаться и от их традиционной одежды. Правление Александра II вызвало надежду у *маскилим*, ведь они искренне верили в неизбежность еврейской эмансипации в России. Внушительный размах приобретала еврейская пресса; «Общество пропаганды культуры среди российских евреев» распространяло идеи Просвещения в районах черты оседлости. Юдофобское движение, волна погромов 1881–1882 гг. и репрессивная политика Александра III вынудили *маскилим* отказаться от своих обязательств перед правительством. Одни из них присоединились к российскому революционному движению, другие обратились к еврейскому национализму и сионизму.

Особенность *Гаскалы* в России проявилась в том, что она внесла большой вклад в развитие литературы и прессы на иврите и идише, которые выполняли роль своеобразного пропагандистского инструмента.

Авраам Мапу (1808–1867) считается первым писателем на иврите, создателем ивритского романа. Перец Смоленский (1840 или 1842–1885) тоже писал на иврите и защищал национальные ценности от приверженцев ассимиляции. Иегуда Лейб Гордон (1830–1892) был самым знаменитым сатирическим поэтом своего времени, обличавшим узость взглядов раввинов и святош. Их же последователи уже использовали идиш, чтобы затронуть чувства широкой публики. Менделе Мойхер-Сфорим (1836–1917) стал отцом литературы на идише, повествовавшей о повседневной жизни людей. В периоды массивной русификации появилась русско-еврейская литература, т.е. произведения, написанные на русском языке на еврейские темы, адресованные еврейским читателям. Однако, «несмотря ни на что», многие авторы «не переставали писать на иврите и идише, распространяя националистические и социалистические идеи среди евреев, и это творчество достигло своих вершин в про-

изведениях Бялика, Шолом-Алейхема и И.Л. Переца»[43]. Их сочинения были равно отмечены влиянием как хасидизма, так и Просвещения. Сохраняя недоверие рационалиста к суевериям хасидов, И. Перец, однако, использовал их легенды и язык[44]. Публикации *маскилим* на иврите, идише или русском языке побуждали евреев выходить из изоляции, изучать иностранные языки, сближаться с другим населением.

Гаскала, хотя и не смогла вытеснить хасидов, в XIX в. оказала значительное влияние на жизнь российских евреев. Хасидизм и *Гаскала* стали своеобразной «попыткой реакции иудаизма на новый вызов реальности и в таком качестве явили собой поистине современные феномены»[45]. *Гаскала* подготовила путь социалистическому движению и особенно сионизму. Она способствовала выходу из гетто путем образования и европеизации части еврейского общества, а также содействовала появлению новых социальных типов евреев и формированию класса обновленной интеллигенции, где не было раввинов и ортодоксальных религиозных сил[46]. Эти новые для современности и параллельные течения, достигнув апогея развития в 1880-х гг., оказывали сильное давление на мировоззрение евреев и их участие в социалистическом и националистическом движениях. Хасидизм и Просвещение оставили свой заметный след в искусстве: Витебская школа, конечно, не избежала этого влияния. Витебск находился в центре черты оседлости и воплотил в себе наглядный образец расцвета еврейской общины в России XIX в.

2. ВИТЕБСК – ОСОБЫЙ ГОРОД

«Но что грязная вонючая “жидовская дыра” с ее кривыми улицами, с ее подслеповатыми домишками, с ее безобразным, удрученным нуждой населением, оказывается для глаза художника полной и прелести, и красоты, и поэзии?»[47]. История, географическое положение Витебска и высокий процент еврейского населения в нем оказались предпосылками появления здесь самобытной художественной школы.

История Витебска до промышленной революции XIX в.

Чтобы понять, чем Витебск мог привлечь художников, необходимо вспомнить его историю и облик в конце XIX в[48].

Превращение старинного провинциального города в промышленный центр

Витебск расположен на берегу Западной Двины при слиянии рек Лучесы и Витьбы, которая дала название городу, основанному в 974 г. В 1101 г. стал административным центром Великого княжества Литовского[49]. Созданный на пути «из варяг в греки», он был в XV и XVI вв. торговым и ремесленным центром, одним из 15 крупных городов княжества. В начале XVI в. стал столицей воеводства[50]. Неоднократно подвергался разрушениям и пожарам в ходе многочисленных войн XVI–XVIII вв. В 1597 г. Витебск получил магдебургское право, что давало ему определенную самостоятельность, статус магистрата и собственный герб. За участие горожан в восстании против Полоцкого униатского архиепископа, постоянного соперника Витебска, город был лишен этого права в период с 1623 по 1644 г. Несмотря на это, с XVI по XVIII в. здесь бурно развивалась система образования, открывались школы под эгидой православных, католических, протестантских храмов и монастырей.

С 1772 по 1777 г. Витебск был губернским центром Российской империи, затем частью Псковской, потом – Полоцкой губернии. С 1796 г. – центр Белорусской губернии, с 1802 – Витебской. В 1781 г. город избрал своим гербом «Погоню» с изображением вооруженного всадника, которая сегодня рассматривается как исторический герб Белоруссии.

В результате Северной войны, предпринятой Петром I, русско-польских конфликтов XVIII и XIX вв. Витебск пришел в упадок. Только после строительства железной дороги в 1886 г. началось его активное экономическое развитие. За 100 лет население Витебска возросло с 10 500 человек в 1785 г. до 66 000 – в 1897 г. Железнодорожная магистраль Рига – Орел соединила Витебск с Москвой, Санкт-Петербургом и Европой[51]. В городе в это время работали 102 завода, 1715 ремесленников, 31 учебное заведение, 3 типографии и 2 больницы[52]. В 1910 г. было открыто пять торговых училищ[53]. Витебск стал и первым городом региона, по улицам которого в 1898 г. пошел электрический трамвай.

Витебск как источник вдохновения художников

В Витебске исстари наблюдалось сочетание различных архитектурных стилей: от католических храмов до синагог и право-

славных куполов. В начале XX в. в городе насчитывалось около ста церквей и других различных культовых сооружений, что придавало его панораме особый шарм[54]. Первые кирпичные церкви были построены в XII в.[55] В эпоху Великого княжества Литовского возводились замки и дворцы. В 1618 г. в Витебске действовали 14 церквей, 12 из них – деревянные. В XVIII в. появились католические, униатские и православные храмы, построенные в стиле барокко. Интеграция в Российскую империю и запрещение униатской религии в 1839 г. сопровождались закрытием католических монастырей и перестройкой униатских церквей под православные. Открытие железной дороги дальнего сообщения вызвало необходимость строительства вокзала и сопутствующих ему кирпичных зданий. Наличие в начале века гостиниц, аптек, кинотеатра, почтовых отделений и телеграфа, банков и гимназии позволяет отнести Витебск к крупным промышленным и культурным центрам региона. В конце XIX в. один за другим строились заводы по производству разнообразной продукции (пиво, масло, чугун, лесопильня, табак, оптика). Самая крупная в России льнопрядильная фабрика «Двина» была открыта в 1899 г. Несмотря на урбанистическую структуру центра, окраины Витебска напоминали провинциальный поселок с грунтовыми дорогами. В это время «провинциальная и культурная изоляция проявляется в социально-урбанистическом контрасте роскошного центра и заброшенной периферии»[56].

Белорусская неяркая природа, приятный холмистый пейзаж с зелеными лугами и перелесками, цветущими садами и извилистыми ручьями – излюбленные сюжеты многих полотен Пэна и Шагала: «Цепочка домов и будок, окошки, ворота, куры, заколоченный заводик, церковь, пологий холм (заброшенное кладбище, где больше не хоронят)»[57], – писал впоследствии Марк Шагал. Ему вспоминались яркие купола церквей, благородный Успенский собор, оживленные улочки, величественная Двина, покосившиеся деревянные домики и дворы с курами. Эти живописные картины вдохновляли художников на создание прекрасных произведений.

«Переплетение эпох, архитектурных стилей, народов придавало городу неповторимое очарование. Гостиница “Бристоль”, сад “Европа”, яхт-клуб. И узкие кривые улочки, странные дома плюс огромное количество уличных вывесок, буквально закрывающих дома, – все это наш Витебск»[58].

Вопреки невысокому мнению Александра Бенуа о городе той поры, Витебску был присущ свой особый шарм. Став речным портом и важным железнодорожным узлом, он открыл свои двери во внешний мир, активно развивая экономику, пережил колоссальный взлет, позволивший многим евреям сыграть в этом определяющую роль.

Евреи в Витебске

Переселившись более 500 лет назад из Западной Европы[59], евреи обрели в Белоруссии свою новую родину вследствие толерантной политики многих поколений суверенов Великого княжества Литовского. Первое упоминание о евреях Витебска зафиксировано в одном из документов 1551 г. о взимании пошлины. Другие источники свидетельствуют уже о существовании иудейской общины в середине XVI в. Несмотря на указ, запрещавший евреям поселяться в Витебске, архивные документы сообщают, что в 1605 г. в городе проживали две семьи еврейских торговцев[60]. Община начала формироваться в 1627 г., когда воевода[61] дал разрешение на строительство синагоги. Евреям позволили приобретать земли и дома. Привилей Владислава IV (1634) официально легализовал их присутствие в городе. Евреи принимали активное участие в защите Витебска в течение всей его бурной истории, инвестируя деньги на строительство фортификаций. После осады и взятия города русской армией в 1654 г. за лояльность к полякам евреев депортировали в Россию и бросили в тюрьмы. Король Ян III Собесский в 1679 г. предоставил им своим привилеем льготы и простил долги за верность Речи Посполитой; привилей был продлен в 1729 и 1758 гг. Евреи проявили лояльность и к Российской империи во время вторжения Наполеона: помогали армии в борьбе против французских захватчиков. За это многие из них получили награды. В возмещение материальных потерь еврейского населения ему было разрешено избирать своего городского голову на равных правах с головой от христиан.

Появление евреев в Витебске

Во время первого раздела Польши (1772) в Витебске проживало 1227 евреев[62]. В 1847 г. община насчитывала 9417 «душ», а в 1897 – почти 35 000. В 1909 г. в городе действовали 2 синагоги и 50 молельных домов, почти все хасидские[63]. Статистика их расселения довольно красноречива: в конце XIX в. евреи

составляли 52,4% населения Витебска (т.е. 34 220 евреев на 66 000 витеблян). Жизнь общины включала многочисленные структуры: три кладбища, два братства, больницу с аптекой и приютом для престарелых и больных, кредитно-сберегательное общество, три начальные школы, две школы для мальчиков (одна из них – государственная ремесленным отделением), три школы для девочек, не считая вечерних курсов и *иешив*, гордости евреев. В 1857 г. открылась первая лавка-читальня, в которой были широко представлены книги на идише, иврите и русском языке[64]. К концу века витебские евреи имели в своем распоряжении уже три книжные лавки и читальные залы. Город посещали различные труппы еврейских театров, отмечались знаменательные события, а в 1905 г. витебляне восторженно встречали у себя Шолом-Алейхема[65]. Появилось много культурно-просветительских обществ[66] и филантропических организаций. Еврейская община нашла в Витебске благодатную почву для динамического развития своей культуры, занимая в то же время важное место в социальной и экономической жизни города.

Деятельность евреев в Витебске

Поскольку российские власти не допускали еврейское население к земледелию, оно в основном занималось ремеслами и торговлей. В 1861 г. в Витебске работали 15 еврейских цехов, в которых было занято 557 мастеров, 377 подмастерьев и 135 учеников, что составляло половину численности ремесленников города. Наиболее распространенными были профессии портных[67], шапочников, маляров, стекольщиков, мастеров-ювелиров…

Обучение ремесленников было поставлено весьма посредственно, половина из них не говорила по-русски[68]. После принятия Александром III закона о выселении иудеев из деревень еврейское население городов быстро возросло, чему способствовало экономическое развитие Витебска. В конце XIX в. евреи составляли 82% купцов города и практически вся торговля была сосредоточена в их руках[69]. Почти половина взрослого населения занималась производительным трудом, из них: 41% – изготовлением одежды, 15% – строительством домов и их ремонтом, 12% – обработкой металлов и дерева. Треть посвятила себя торговле, в основном продуктами питания и тканями, еще одна треть вела независимый образ жизни. Традиционная любовь

к медицине способствовала преобладанию еврейских врачей, дантистов и провизоров. В 1912 г. они составляли около 57% медицинских работников Витебска[70].

Быстрый рост промышленности города в конце XIX в. создавал условия для формирования класса крупной буржуазии: банкиры, промышленники, домовладельцы, торговцы. Среди них было немало евреев, благодаря деятельности которых в России наблюдался значительный экономический подъем. Им принадлежало большинство промышленных и торговых предприятий города. Некоторые из них преуспели в банковском и страховом деле. Многие купцы с 1885 по 1915 г. могли принимать участие в работе администрации Витебска и избираться в городской совет. Но семьи евреев скромного достатка, предоставленных самим себе, часто испытывали нужду и пользовались услугами национальных благотворительных обществ. Стоит вспомнить самого Марка Шагала: его отец работал у торговца сельдью, мать держала бакалейную лавку, а жена Белла была дочерью очень богатых родителей, владельцев трех ювелирных магазинов. Шагал глубоко страдал от такого социального неравенства, поскольку зажиточная семья Беллы не спешила давать согласие на брак: «Родителям и многочисленным родственникам да… да… моей жены не нравилось мое происхождение. Еще бы мой отец – простой приказчик, а дед…»[71]. Но перед Богом они были равны: религия объединяла витебскую еврейскую общину.

Витебские евреи и религия

Религия всегда была основой еврейских общин, о чем свидетельствует количество соответствующих школ и учебных заведений. В 1897 г. в губернии насчитывалось 140 еврейских школ[72], из них в Витебске – 80 хедеров, три *талмуд-торы*[73] и одна *иешива*[74]. Распространение синагог и особенно молельных домов (частный дом превращался в культовый) стало показателем демографического взрыва и набожности евреев: в начале XIX в. их было четыре, к середине столетия достигло 30, к началу XX в. – 62, из них две синагоги и 60 молелен.

Автобиографический рассказ Беллы Шагал[75] – бесценное свидетельство о религиозной практике евреев Витебска, где представлены детские впечатления о жизни семьи. По этим воспоминаниям можно реконструировать традиционный образ жизни, образование и календарь религиозных праздников, которые начинались обрядом Субботы (Шаббат).

Евреи работали всю неделю в ожидании Субботы, еженедельного религиозного праздника, который, прежде всего, был выходным днем. Поскольку всякая работа в этот день воспрещалась, они прекращали работу накануне в пятницу раньше времени, чтобы подготовиться к встрече chabbat на заходе солнца. Женщины занимались праздничным столом, наводили в доме порядок, начищали самовар, подавали милостыню нищим, выпекали хлеб шаббат. Мужчины обычно шли в синагогу. Традиционная Суббота начиналась с захода солнца, когда мать семейства зажигала две свечи и произносила над ними благословение, которое символизировало начало праздника. Затем глава семьи читал благодарственную бенедикцию Киддуш[76], отпивал несколько глотков вина из серебряного стаканчика и передавал его другим членам семьи. После этого все приступали к субботней трапезе. После обеда дом затихал. Вечером Белла и вся ее семья ели холодную рыбу, чтобы не нарушать обычай запрета зажигать огонь во время Шаббата.

Шагал в книге «Моя жизни» описал празднование Субботы в своей семье: «По пятницам отец отмывался. <…> Субботний ужин – отец чисто вымыт, в белой рубахе, от него так и веет покоем. Хорошо! Приносят кушанья. Какая вкуснота! Фаршированная рыба, тушеное мясо, цимес, лапша, холодец из телячьих ножек, бульон, компот, белый хлеб. Поневоле разомлеешь. Папа засыпал, не успев прочитать молитву (ну что поделаешь?), и мама со своего места у печки затягивала субботний гимн, а мы подпевали»[77].

Судя по воспоминаниям, Белла получила религиозное воспитание у учителя (реббе) и выучила русский: будучи младшим ребенком в семье богатых коммерсантов, которые заботились об образовании своих детей, она продолжила учебу на высших женских курсах в Москве [78]. Белла изучала историю и философию, хорошо знала иностранные языки и много путешествовала. Она была женщиной высочайшей культуры: историк, философ, актриса и писательница, идеальный пример *маскилим*: просвещенная личность, не порвавшая с иудаизмом. Марк Шагал сначала тоже получил религиозное образование у трех учителей, которые преподавали ему только иврит и Библию, затем учился в городском с ремесленными классами училище в Витебске.

В своих воспоминаниях «Зажженные огни» Белла очень поэтично описывает религиозные праздники, которые опреде-

ляли и продолжают определять еврейский календарь. Одним из главных праздников был Новый год (Рош-Ха-Шана), отмечавшийся осенью. В этот день Розенфельды[79] должен предстать перед Божьим судом и ожидать приговор десятью днями позже во время Иом-Киппур. Это был момент покаяния, своеобразный жест очищения, когда семья выходила к реке, чтобы «повергнуть» в воду свои грехи.

Шагал вспоминал: «Вы видали Двину в дни осенних праздников? Мостки уже разобраны. Больше не купаются. Холодно. По берегам евреи стряхивают в воду свои грехи»[80].

День Искупления (Иом-Киппур) был самым святым в еврейском календаре: единственный праздник, лишенный исторического значения, и поэтому исключительно религиозный. В его основе – покаяние и наказание за грехи. После обряда жертвоприношения в виде петуха и кур матери молились за своих детей, затем каждый, проливая слезы, просил прощения у своих близких за содеянное. Шагал рассказывал в «Моей жизни» об эпизоде службы в синагоге: «В положенном месте, где отмечено "плачь", она вместе с другими женщинами принималась проливать священные слезы. Щеки краснели, по ним скатывались влажные бриллиантики и капали на страницы»[81].

День поста заканчивался большим разговением. На следующий день наступал Суккот (праздник Кущей) – память о тех сорока годах, которые евреи провели в скитаниях по пустыне. Сукка – это временное сооружение, возводимое на открытом воздухе, крыша которого покрывалась еловыми ветками. Внутри ставился стол, за ним усаживалась вся семья, а Белла любила вдыхать запах елей и играть в прятки. Ее отец и братья благословляли цитрон, а вечером принимали трапезу в сукке.

Праздник Торы (Симхат-Тора – радость Торы) завершал цикл чтения Торы и открывал новый цикл: Белла вспоминала, как дети веселились в синагоге, а взрослые праздновали, танцевали, пели.

В праздник Ханукка в течение восьми дней отмечались победа Иуды Маккавея над сирийским царем Антиохом Эпифанием и последовавшее за ней новое освящение Храма. Масло, рассчитанное на одни сутки, горело в подсвечнике Храма восемь дней. В память об этом чуде традиционно зажигали свечи, каждый вечер по одной, вплоть до восьмого дня. Этот праздник известен еще как Праздник огней[82] из-за возжигания восьми

огней в Храме. Кроме того, дети тогда получали в дар несколько монет. Белла истратила их на прогулку по городу на санях.

Праздник Пурим посвящен памяти спасения евреев благодаря Эсфири в эпоху Персидской империи: свиток Эсфири, рассказывавший об этих событиях, зачитывался в синагоге, а евреи вручали друг другу подарки в виде сладостей и напитков. В Пурим дети наряжались в маскарадные костюмы и играли в сайнет. Вечером по домам ходили бродячие актеры и разыгрывали сценки из книги Эсфири. «И тут с треском распахивается дверь. <…> Высокие и низенькие, толстые и тощие. Они не только валят через порог, но просачиваются сквозь стены и щели, раздвигают окна и двери. Лица, лица, сколько лиц! Тот щекастый, тот носастый, у этого голова грушей…»[83].

К Пасхе (Песах, Прохождение) было необходимо очистить помещение от крошек, поскольку в этот день запрещалось держать в доме хлеб. Розенфельды по этому случаю перекрашивали и оклеивали обоями стены и потолки. Обряд Прохождения состоял в приготовлении мацы и семейной церемонии *седера*, праздничной трапезы, состоявшей из ритуальных блюд и сопровождавшейся молитвами. Младшая дочь в семье задавала четыре традиционных вопроса, ответы на которые находили в чтении Хаггады[84], чтобы помянуть исход из Египта. Затем вся семья ожидала появления пророка Илии. «Отец поднимает бокал и посылает меня открыть настежь дверь. Дверь настежь. Чтобы мог войти пророк Илия?»[85].

Еврейские дети Витебска были, таким образом, пропитаны религиозной традицией и сохраняли о ней память на всю жизнь. Эти праздники имели особое значение для хасидов, которые строго следовали каждой букве обычаев. Шагал, как и другие художники, был вскормлен иудейской средой, изобразив впоследствии на своих полотнах повседневную и религиозную жизнь евреев. Такое наследие стало первым этапом формирования идентичности большинства витебских художников.

Хасидское течение доминировало в витебском иудаизме, одним из мэтров которого был Любавичский ребе[86]. Цадик Менахем Мендл, встречавший в молодости Бешта, обосновался в городе в 1770 г.[87]. В 1777 г. он решил уехать в Палестину, но продолжал оттуда руководить витебскими хасидами, посылая им письма. Однако его подопечные потребовали возвращения цадика и материального благословения. В 1786 г. Менахем Мендл назначил своего преемника в качестве духовного отца

белорусских хасидов Шнеура Зальмана из Лиозно, поселившегося в местечке Ляды, со временем превратившегося в известный духовный центр. Его успех был ослепительным. Дважды арестованный по доносу *митнагдим* российским властям, он написал мистический научно-популярный труд «Танья», создал династию, которая сделала Витебск центром мощного движения Любавич (по названию местечка, где жил его сын). Его философская система (Хабад) соединила лучшие элементы хасидизма и ортодоксального учения, основанного на разуме, созерцании и духовности.

Витебск жил не только под влиянием хасидов и ортодоксального иудаизма, но и *Гаскалы.* В конце XIX в. город принял евреев, которые распространяли идеи Просвещения и были изгнаны из Москвы и других регионов (Вильно). *Гаскала* проникла в Витебск благодаря появлению железной дороги и развитию связей с крупнейшими интеллектуальными центрами страны.

Витебск – еврейский город или космополит?

Жила ли витебская еврейская община в гетто, предоставленная самой себе? Известно, что еврейское население имело обыкновение группироваться в отдельных кварталах, вернее, на отдельных улицах (yiddishe gas – еврейская улица) рядом с синагогой. Никакие заграждения не отделяли их от остальной части города, но местное население не жаловало евреев, и они предпочитали жить среди своих, избегая контактов с христианами. Такая изоляция, усиленная использованием единого языка – идиша, а также следованием общим традициям, способствовала созданию сильной городской общины. Они жили, однако, в русской, вернее, белорусской среде и, конечно, были связаны с остальным населением, которое согласно царским законам подвергалось русификации, активно участвуя как в экономической, так и в социально-культурной жизни Витебска. В Лиозно он неоднократно встречался с крестьянами и общался с ними.

«Еврейская дыра», описанная Александром Бенуа, была на самом деле местом, где евреи чувствовали себя в безопасности, поскольку Витебск стал их городом, в котором они адаптировались, сохраняя свой образ жизни вплоть до начала XX в. без каких-либо столкновений с нееврейским населением.

Что касается «толерантности» христиан, то можно отметить, скорее, их «безразличие» к тяжелым условиям жизни евреев. В любом случае, белорусы, русские и евреи мирно сосуществовали. Александр Лисов, специалист по истории Витебской школы, представляет город как центр, где на рубеже веков мирно соседствовали культурные традиции хасидов и местного населения: белорусов, поляков и русских. Именно здесь, в Витебске, не столь богатом на творческие таланты и художественные выставки, будущий великий живописец создал картину своего видения мира[88].

Но был ли Витебск на самом деле столь беден в культурном плане?

Культура в Витебске

Прожив несколько лет в Петрограде, Париже и Москве, Шагал так отзывался о Витебске: «место особое, бедный захолустный городишко»[89]. Но все познается в сравнении. В XIX в. этот провинциальный городишко выделяется достаточно активной культурной жизнью.

В 1797 г. в Витебске открылась типография, где с 1838 г. печаталась первая ежедневная газета «Витебские губернские ведомости». Городской театр был основан в 1845 г. В 1904 г. три типографа, два литографа и семь фотографов выдвинули Витебск на один уровень с Минском по количеству фотографов. Витебск шел впереди других белорусских городов по числу библиотек (в Минске их было всего 6) и читальных залов (три – в Витебске, один – в Минске). В 1906 г. количество библиотек увеличилось до 11, в то время как в Минске было только 4, а в признанном культурном центре Вильно – лишь 7. Витебск предлагал зрителям такие развлекательные центры, как цирк, два театра, музей и кинотеатр. Например, с 1864 по 1900 г. восемнадцать актерских трупп выступали в городе со спектаклями. В конце XIX в. знаменитые братья Адельгейм поставили в Витебске «Гамлета». В городе был создан собственный симфонический оркестр, который выступал в Риге и Вильно[90]. Значительное количество мастеров печатного дела способствовали развитию разнообразной и многочисленной прессы. С 1901 по 1916 г. в городе появилось 15 ежедневных и других периодических изданий.

Витебский частный музей был основан в 1884 г. местным юристом, любителем древностей Федоровичем[91]. Его коллекция располагала раритетами эпохи Великого княжества Литов-

ского, что позволило реконструировать историю того периода (предметы быта, памятники, мелкая пластика и пр.).

«Частный музей Федоровича был, несомненно, одним из центров культурной жизни Витебска на рубеже XIX и XX веков»[92].

По статистике XIX в., Витебск, несмотря на свой провинциальный статус, был настоящим экономическим и культурным центром. С точки зрения художественной город не был застойным, как об этом позже вспоминал Шагал в одном из своих выступлений: «Город Витебск зашевелился. В этой провинциальной "дыре" с почти стотысячным населением, где когда-то коснел какой-то Юр. Клевер и доживает жалкое передвижничество, – ныне в дни октябрьские – раскачивалось многосаженное революционное искусство»[93].

Местные художники

Редкие источники свидетельствуют о наличии в Витебске других художников, кроме Пэна. Статья, хранящаяся в Государственном историческом архиве в Минске[94], воспроизводит слова Шагала, который говорит о деятельности Юрия Клевера (1850–1925) в связи с первой художественной выставкой в Витебске. Автор статьи критик Эфрон поет дифирамбы искусству Клевера, представлявшего свои работы на экспозиции в яхт-клубе в ноябре 1899 г. Согласно отчету, эта выставка была передвижной и путешествовала из года в год по стране, чтобы познакомить публику с творчеством многих художников. Выставка 1899 г. преследовала не только общественные цели, поскольку была устроена в пользу *«Витебского общества попечения о детях»*, но и культурные, что позволило малоизвестным местным художникам впервые экспонировать свои произведения[95], которыми так восторгался журналист. Особо он отмечал интерес широкой публики, не посвященной в тайны изобразительного искусства, представляя Ю. Клевера как художника большого таланта, очень популярного, с которым «редкие мастера смогли бы соперничать». После окончания Академии художеств живописец выставлялся в Вене в 1873 г., получил звание профессора Академии, в конце века на несколько лет поселился в Витебской губернии, очарованный природой края, пейзажи которого он так часто писал[96]. Клевер – «один из лучших мастеров пейзажа», жанра, способствовавшего развитию чувства цвета. Теплые тона преобладали в его полотнах и создавали

произведения глубокие, радостные и искренние. «Профессор Юрий Иосифович Клевер был отцом Пэна в живописи», – утверждал журналист. Вторая часть статьи посвящалась другому талантливому экспоненту – Ю. Пэну, «популярному художнику, сумевшему вызвать у нас интерес к искусству». Клевер не был единственным живописцем, проживавшим в Витебской губернии, здесь в это время уже обосновался один из крупнейших мастеров русского искусства Илья Репин.

Илья Ефимович Репин (1844–1930) – великий русский художник-передвижник, поселился в мае 1892 г. недалеко от Витебска[97]. Он приобрел великолепную усадьбу в Здравнево[98] на берегу Двины, где вместе с семьей проводил каждое лето с 1892 по 1900 г. Почему же любовь художника к этому краю вызвало недовольство Т.Л.Тостой? «За что вы так на Витебск осерчали?»[99] – спрашивал художник, и сам же отвечал, что «это прекрасный городок, на Толедо похож». Впечатленный поместьем Толстого в Ясной поляне, которое посетил в 1891 г., Репин ощутил горячее желание иметь собственный хутор и жить среди живой природы. Он по достоинству оценил «живописность» здешних мест, где обрел покой и свою натуру, рассказывая друзьям по переписке о красоте здешних мест.

Однако причина гораздо более серьезная, связанная с личностью художника, объясняла его привязанность к Витебску. Репин разделял мысли своего друга Владимира Стасова, художественного критика, с которым вел активную переписку. Представитель поколения 1860-х, Стасов защищал либеральные идеи, направленные на повышение уровня образования масс, участие гражданского общества в политической жизни. Его основной целью было создание национальной школы. Отвергая шовинистические идеи превосходства русской нации, Стасов отстаивал самобытность каждой культуры, уважительно относился к национальной специфике. Изучая многообразие художественных школ, он призывал использовать фольклор для обогащения искусства, внес значительный вклад в развитие еврейской художественной школы, призывал таких художников, как М. Антокольский, отказаться от нееврейских тем[100].

Репин с сочувствием относился к судьбе евреев и в своем творчестве неоднократно обращался к белорусскому и еврейскому народам, изображая на своих полотнах эпизоды их жизни.

Витебск стал благодатным городом для его живописи: «Край теплый, народ разнообразный. Есть белорусы (господствующее пл<емя>), поляки, литва, евреи!..»[101].

Репин довольно быстро понял реальную угрозу антисемитского законодательства, поскольку его почтальон и поставщик продуктов питания, еврей, был арестован и изгнан из Здравнево за нарушение закона о передвижении евреев. В 1893 г. художник нанял несколько еврейских мастеров для строительства своей усадьбы, которые изобразили на фронтоне звезду Давида. Репин был потрясен, узнав еще об одной сфере деятельности евреев – бурлачестве: «Сколько здесь евреев! Даже бурлаки в большинстве своем евреи…»[102]. Он восхищался еврейским населением Витебска: «Какие прекрасные модели в Витебске, вот где надо иллюстрировать Библию, можно даже отыскать мавров – какое богатство!»

В период своего пребывания в Белоруссии он написал много работ, навеянных красотой этих мест (*Осенний букет, Портрет дочери Веры, Восход солнца на Западной Двине*); кроме того, задумал картину на историческую тему. Его, в частности, заинтересовал эпизод насильственного обращения белорусов в католицизм. К сожалению, он не успел реализовать свои планы, сделав к полотну лишь некоторые подготовительные рисунки[103]. Стремясь к достоверности в работе над историческими композициями, живописец, как и другие передвижники, изучал быт евреев. Элементы повседневной жизни, введенные в репинские композиции, подчеркивали национальную принадлежность (*Христос, спасающий дочь Иаира от смерти* (1871)) созданного им иконографического типа библейского еврея (*Иисус Христос*, 1896)[104].

Поселившись недалеко от Витебска, Репин восторженно писал друзьям о городе и его предместьях. Он сумел пробудить у местных жителей интерес к искусству, витебские художники постоянно гостили у него, а мэтр посещал их мастерские.

Краткое пребывание Ильи Ефимовича в Витебской губернии не стало важным событием в его жизни и не позволило ему открыть здесь собственную школу, но его искусство привлекло внимание художников, в частности Пэна, который именно из-за Репина приехал в Витебск, чтобы наладить с ним профессиональные связи. Существование гостеприимной еврейской общины и присутствие Репина повлияли на его решение посе-

литься в городе на Двине и впоследствии открыть там «школу рисования и живописи».

3. ВИТЕБСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА (1897–1918)

«Долгие годы мастерская Пэна была в Витебске единственным очагом искусства, единственным местом, где можно было видеть образцы подлинного искусства и пример упорного и напряженного труда умелого мастера»[105].

Каким был творческий путь Пэна до Витебска, в каких условиях он открыл свою студию? Каким типом школы он руководил? Кто там обучался? Была ли школа провинциальной? В какой степени свидетельства учащихся позволяют понять личность Ю. Пэна, его педагогическую и творческую деятельность?

Творческий путь еврейского художника Ю. Пэна до приезда в Витебск

Имя основателя школы Юрия Моисеевича Пэна довольно часто замалчивается историками в пользу Шагала[106]. Жизнь мастера была типичной для судеб многих российских художников того времени, хотя путь Пэна к достижению цели был особенно долгим.

Юдель Пэн родился 24 мая 1854 г. в бедной многодетной семье в небольшом местечке Ново-Александровске Ковенской губернии (ныне Зарасай, Литва). Воспитанный в традиционной еврейской среде, он получил религиозное образование. Юделю (Юрий по-русски, Иегуда – на иврите, Юдель – на идише) было четыре года, когда умер отец, что усугубило тяжелое положение семьи. С 1858 по 1867 г. мальчик учился в хедере, затем в *талмуд-торе*[107], где обнаружились способности к рисованию, которое стало его любимым занятием. Кроме разрисовывания букв в книгах и трещоток для Пурима, он пытался делать наброски портретов своего окружения. Увлечение мальчика рисунком, однако, не одобрялось семьей. «В хедере я с большим рвением принялся рисовать, ибо на мои рисунки нашлись охотники. Я рисовал царей, казаков на конях, много занимался резьбой для синагогальных витражей. Платили мне за рисунки пуговицами,

так как никто из мальчиков хедера денег не имел. <… >Пуговицы я продавал. <… >

Я ожил, имея возможность купить бумагу и карандаши. Рисовал я свои портреты только в профиль, так как в анфас еще не умел. <… >

От своей работы я был в восторге и бегал как помешанный. Я всем показывал свой портрет…<… > Мать моя была недовольна моими занятиями, злилась на меня и называла мои работы идолами»[108].

Озабоченная успехами сына на уроках рисования, мать отправила его учиться к знакомому маляру в Двинск (Литва), который занимался изготовлением вывесок. С 1867 по 1875 г. он работал подмастерьем маляра и выполнял довольно сложные заказы. Мастер, ревностный хасид, пытался отговорить мальчика от карьеры живописца, повторяя, что «художники – пьяницы, голодранцы и умирают от чахотки или сходят с ума»[109]. Очень непросто было стать художником в еврейской ортодоксальной среде, поскольку любое пластическое изображение строго осуждалось. Иудейская культура отказалась от изобразительности и не воспринимала ее как ритуальное искусство. Пэн, однако, проявил упорство, а встречи с семейством Пумпянских, чей дом был средоточием культурной жизни Двинска, с Б. Гиршовичем, студентом Петербургской Академии художеств, только подтвердили его призвание: при этом художник убедил Юделя продолжить занятия живописью и поступать в Академию.

Академическое образование в Санкт-Петербурге

В 1876 г. Пэн покинул мастерскую по изготовлению вывесок в Двинске и посвятил все свое время рисунку, подрабатывая частными уроками. В 1879 г. он попытался поступить в Академию художеств, но не выдержал экзамена по русскому языку и литературе. Выходец из среды, говорящей на идише, он очень плохо говорил по-русски, но тем не менее решил остаться в столице и вновь попытать счастья. С 1879 по 1892 г. Пэн жил в Петербурге мелкими приработками, без права на прописку, давая деньги дворникам, чтобы те не донесли в полицию. Вот как он вспоминал об этом периоде своей жизни:

«На вторую ночь моего пребывания в Петербурге я проснулся от сильного удара в спину. – Вставай, паспорт есть? – спросили у меня. Я повернулся и увидел громадного мужика с запачканным фонарем в руках. Это был старший дворник. Рядом с ним

стоял полицейский и позади – хозяин квартиры. <… > Я настолько растерялся, что стал показывать свои рисунки, эскизы. Дворник их рассматривал и повторял: – Где твой паспорт на право жительства? – затем добавил:

– Пойдем в участок.

Я начал одеваться. Гости пошли к хозяйке. Потом приходит ко мне хозяин, берет пять рублей и говорит: – Ладно, можешь оставаться дома»[110].

В Петербурге Пэн регулярно посещал Эрмитаж, занимался рисунком и снова готовился с помощью Б. Гиршовича и И. Асназия поступать в Академию. В 1881 г. он написал заявление, в котором просил разрешить ему посещать занятия в качестве вольнослушателя, чтобы получить право на проживание в Петербурге: « …Покорнейше прошу Ваше превосходительство разрешить мне посещение классов, так как ждать до августа без определенных занятий мне совершенно невозможно. Затем, т.к. я вероисповедания иудейского и не имею права присутствовать в Петербурге, то прошу Вас также о выдаче мне какого-либо свидетельства, обеспечивающего мне пребывание в столице, в противном случае я принужден буду уехать обратно в деревню и оставить мысль об Академии»[111].

Секретарь Академии дал Пэну нужное разрешение, в августе 1881 г. он стал вольнослушателем, а в 1882 г. – студентом Академии художеств. Во время учебы Пэн встречался с В. Серовым, М. Врубелем и многими молодыми евреями, увлекавшимися изобразительным искусством (М. Маймон, М.-Ц. Мане, М. Иоффе), и уже тогда приступил к разработке национальной художественной программы[112]. Академия художеств позволила ему получить разрешение на право жительства в столице и познакомиться с живописцами первой величины (В. Серов, П.Чистяков, Брюнель, М. Маймон, М. Диллон), студентами и художниками-евреями, связанными с созданием школы еврейского искусства.

В 1885 г. по окончании натурного класса он получил диплом и серебряную медаль. Однако, не сдав экзамены по общеобразовательным предметам, Пэн мог посещать занятия во втором полугодии только как вольнослушатель. В октябре 1885 г. он получил диплом «неклассного» художника[113] за представленные живописные работы. В Академии он учился до октября 1886 г. В просьбе получить диплом «классного» живописца ему отказали.

Первый провинциальный опыт и знакомство с Витебском

Покинув столицу, Ю. Пэн в поисках работы отправился в Ново-Александровск, затем в Ригу, где познакомился с бароном Н.Н. Корфом, который в 1888 г. пригласил его в свое имение недалеко от Крейцбурга [114]. Он прожил там до 1896 г., считая этот период потерянным для творчества, поскольку писал портреты в основном по фотографиям. В это время под Витебском обосновался И. Репин, превративший свою усадьбу в место встречи художников. Пэн с ним неоднократно встречался в Академии и часто бывал в Здравнево, что позволило ему познакомиться со многими живописцами, установить профессиональные связи в Витебске, найти покровителей и меценатов из местной еврейской буржуазии. Гостивший у барона Корфа витебский губернатор Левашов обратил внимание на работы Пэна, пригласил его в свой город и предложил ряд заказов[115]. Покидая в 1896 г. Крейцбург, художник предполагал обосноваться в Санкт-Петербурге, поскольку в марте получил паспорт и право на постоянное местожительство в столице. Тем не менее благодаря поддержке Левашова и под активным влиянием своих новых витебских друзей он добился разрешения губернатора и местных властей на открытие в городе частной студии рисования.

Выбор Пэна объяснялся многими причинами[116]. Основание школы гарантировало ему стабильное положение в обществе и нормальные условия для творчества. Витебск в то время был одним из крупнейших городов Северо-Западного края России, сердцем черты оседлости и средоточием активной культурной жизни. Значительную часть интеллигенции составляли евреи. Пэн, таким образом, обрел себе место в провинциальном культурном центре, который гораздо больше удовлетворял его скромные амбиции, нежели Петербург. Кроме того, гостеприимные витебляне с энтузиазмом поддерживали любое новое начинание.

Наконец, создание школы и применение на практике теоретических принципов Пэна логично вписывались в контекст возрождения еврейской идентичности и национальной программы искусства, в разработке которых художник принимал активное участие еще в Петербурге.

Дата открытия школы долгое время была поводом для дискуссий и ошибочных заключений. Некоторые плохо информированные исследователи определяют ее 1892 г. Такая датировка

полностью опровергается архивным документом[117], составленным в 1904 г. согласно описи всех школ и художественных обществ провинции: «Школа рисования неклассного художника Императорской Санкт-Петербургской Академии Художеств Юделя Пэна» была открыта 19 ноября 1897 г. Местная газета *Витебские губернские ведомости* напечатала 19 сентября 1898 г. рекламу «Школы рисунка и живописи Пэна».

Характеристика Витебской школы под руководством Ю. Пэна

Ю. Пэн был первым живописцем Северно-Западного края, создавшим в Витебске художественную школу, которая, по мнению Г. Казовского, была «первым и некоторое время единственным еврейским художественным учебным заведением»[118]. Ограничивались ли педагогические амбиции Пэна и его школы только провинциальными рамками?

Организация и деятельность школы

Друзья помогли Пэну получить квартиру из двух комнат в центре Витебска, большую он превратил в ноябре 1897 г. в мастерскую, а в маленькой жил сам со своей сестрой. Многие его ученики хорошо запомнили эту студию и часто вспоминали о ней. В. Зейлерт, учившийся у Пэна в 1917 г., писал: «Квартира и мастерская Ю.М. Пэна помещались на втором этаже красного кирпичного дома по Гоголевской улице около старицы Витьбы – Замкового ручья. С лестничной клетки дверь вела в маленькую прихожую, из которой прямо шел узкий темный коридор в жилые комнаты и личную мастерскую Ю.М. Пэна, а дверь налево – в большую мастерскую с двумя окнами и дверью на балкон, выходящей на Гоголевскую улицу.

<… >Жилая комната Ю.М. Пэна представляла собой полутемную столовую. <… >Вот здесь, в большой мастерской художника, в такой обстановке и была при жизни художника с 1897 г. маленькая студия Пэна»[119]. Многим запомнились стены мастерской, сплошь увешанные живописными работами художника, его этюдами и эскизами. Пэн не любил продавать свои произведения, предпочитая хранить их в мастерской, чтобы после смерти передать в дар Витебску[120].

Каждый желающий за ничтожную плату мог здесь брать уроки живописи и рисунка. У Пэна не было строгих критериев

отбора, его позиция определялась мотивацией и искренним интересом учащихся к искусству. Прежде всего, он задавал им вопросы: «Тебе нравится писать картины? Ты хочешь стать художником?», затем рассматривал работы или предлагал будущим ученикам сделать копию портрета или рисунок гипсовой фигуры. Достаточно было желания и малейших способностей, чтобы Пэн взялся за обучение основам мастерства. Некоторые его ученики приезжали на занятия из других городов и сел Белоруссии[121]. Дети из бедных семей не платили за обучение. Анна Кузнецова[122], художница, ученица Пэна, вспоминала: «Шульман был одним из самых способных учеников Пэна. А нашел его Юдель Моисеевич так. Однажды он гулял и увидел, как мальчик рисует палочкой на песке. Подошел к нему, разговорился. Узнал, что мальчик из бедной семьи, живет с родителями в полуподвальном помещении. Позвал к себе в ученики, сказал, что будет учить бесплатно»[123].

Благодаря покровительству Адольфа Ливенсона, директора акционерного общества «Левинпрэй», владельца пивоваренного завода, Пэн мог бесплатно обучать многих учеников[124]. Мастерскую посещало от десяти до двадцати пяти человек, которые занимались от одного до шести месяцев[125]. Школа позволяла местным молодым художникам, порой бедным, изучать основы рисунка и живописи, а затем поступать в крупнейшие академии обеих столиц. Согласно рекламному объявлению учеба не требовала предварительной подготовки: «Программа занятий по рисованию и живописи обуславливается знаниями и умениями каждого поступающего. Предметы обучения: рисование геометрических тел, орнаментов и гипсовых фигур и писание красками с натуры»[126].

Выбор геометрического и орнаментального рисунка, несомненно, отражал приверженность мастера к традиционному еврейскому искусству, которое по сути было орнаментальным (животные, растения) и полностью исключало изображение человеческой фигуры. Начиная с 1904 г. Пэн использовал в качестве учебника ежемесячный журнал «Ost und West», издававшийся берлинскими сионистами с 1901 по 1922 г., показывая ученикам черно-белые репродукции произведений еврейских художников. Этот журнал репродуцировал картины великих мастеров (Н. Пуссен, Рафаэль, П. Рубенс) на еврейские темы, а также современных живописцев-евреев, не связанных с иудаизмом, кроме того, помещал фотографии ритуального искус-

ства. Получив академическое образование, Пэн строил свое преподавание на основе рисунка с натуры, слепков и этюдов на пленэре, предлагая разнообразные сюжеты[127]. Заир Азгур вспоминал, что мастер обращал особое внимание на точное соблюдение пропорций.

Рекламное объявление давало полную информацию о времени занятий в студии: уроки проходили утром по понедельникам, средам, пятницам и вечером по вторникам и четвергам. Известно также, что Пэн трудился ежедневно с утра до вечера, особенно в воскресенье, но не работал в пятницу после обеда и в субботу. Естественно, он следовал иудейским заповедям, праздновал *шаббат*, ходил в синагогу. Его ученики, евреи в большинстве, порой плохо говорили по-русски и объяснялись в основном на идише, некоторые до этого учились в *иешиве*.

Деятельность школы не ограничивалась занятиями. Пэн участвовал в первой благотворительной художественной выставке, организованной в Витебске в 1899 г. в пользу *Общества попечения о детях*, где представил более 20 картин, акварелей и пастелей. В документе от января 1900 г.[128] комитет *Витебского Общества попечения о детях* благодарит художника за подаренную картину, розыгрыш которой позволил пополнить его скудный бюджет. В 1907–1914 гг. на витебских выставках представлялись работы учащихся и художников города[129]. Пэн, однако, не довольствовался провинциальной культурной жизнью: вместе со своими учениками он поддерживал постоянные связи с Москвой и Петербургом. А. Ромм, художник и искусствовед, активно участвовавший в культурной жизни Витебска в годы революции, вспоминал: «Говоря о Пэне как о художнике, мы неизбежно выйдем за узкие рамки нашего города. Пэн вовсе не есть “провинциальная известность”: за эти 25 лет картины его периодически появляются на выставках в Петербурге и Москве, а также в Париже, приобретаются коллекционерами, воспроизводятся в берлинском журнале “Восток и Запад” и др. изданиях»[130].

В 1908 г. Пэн вместе с Л. Шульманом и Я. Павловской принял участие в петербургской выставке, а в 1916 г. экспонировал свои работы в Петрограде в рамках Еврейского общества поощрения художников. С 1915 по 1917 г. неоднократно участвовал в мероприятиях Петроградского отделения этого общества. Е. Кичиной удалось найти в документах личного архива Пэна письма, пригласительные билеты, программы конкурсов,

свидетельствующие о его связях с художественными организациями России[131].

Например, представителей студии приглашали принять участие в качестве докладчиков и экспонентов в учебно-воспитательной выставке, организуемой в ноябре 1913 г. под эгидой российской Лиги равноправия женщин. Столь же разнообразны мотивы переписки Пэна с Еврейским обществом поощрения художников: приглашения на выставки, конкурсные программы, благотворительные мероприятия. Кроме того, Пэн выставлялся в стенах Петербургской Академии художеств.

Таким образом, расширились и упрочились связи школы Пэна с обеими столицами, городами и селами губернии.

К сожалению, осталось очень мало документов, свидетельствующих об особенностях педагогики мастера. Воспоминания учеников являются в этом плане наиболее красноречивыми источниками, проливающими свет на личность учителя и отношения с ним.

Любимый учитель

В 1921 г. в связи с 25-летием творческой деятельности Ю. Пэна Марк Шагал направил ему в Витебск письмо с выражением признательности своему первому учителю: «И я знаю, скольких еще в Витебске и всей губернии Вы судьбы решили. Ваша именно мастерская первая в городе манила десятки лет. Вы первый в Витебске. Город не сумеет Вас забыть. Вы воспитали большое поколение еврейских художников»[132].

Действительно, Пэн открыл многим талантливым художникам дорогу в жизнь. Некоторые из них впоследствии стали знаменитыми: О. Цадкин, Эль Лисицкий, С. Юдовин, Абель Пан, М. Шагал, Д. Якерсон и др. По словам скульптора Заира Азгура, «Юрий Моисеевич любил учить и любил, чтобы у него было много учеников. Это его даже вдохновляло на собственное творчество»[133].

Пэн вел постоянную переписку со своими учениками, что свидетельствует о глубокой их привязанности и признательности мастеру. Е. Кичина цитирует письмо О. Цадкина, в котором, рассказывая об ужасах службы в армии во время Первой мировой войны, он выражал ностальгические чувства по родному городу и друзьям[134].

Еврейские художники писали Пэну из Парижа, с удовольствием вспоминая годы учебы. Шагал неоднократно справлялся

о творчестве любимого мастера и жизни на улице Покровской. Самой активной корреспонденткой Пэна была его ученица Елена Кабищер-Якерсон, проживавшая в Москве.

Восхищаясь учителем, студенты вспоминали, что «даже по его внешнему виду можно было сказать, что он художник»[135]. Неизменными атрибутами его внешности были толстовка, фетровая или соломенная шляпа и парусиновые ботинки. «Худой, смуглый, с воспаленными веками – вот таким он запомнился»[136]. Заир Азгур так описывал мастера: «Невысокого роста, с пристальными серыми глазами и сужающейся к концу редкой бородой. Хорошо говорил по-русски, иногда с легким еврейским акцентом. Все это придавало какой-то особый колорит полусогнутой фигуре и его манере разговаривать»[137].

М. Шагал, самый известный из его учеников, сохранил в памяти образ «честного труженика-художника». Он с волнением вспоминал о своей учебе в его студии, где благодаря Пэну открыл для себя мир искусства, несмотря на то что мастера критиковали за его «слишком академический стиль»[138]. Учитель не щадил себя на работе, о чем вспоминают многие ученики: он трудился с утра до вечера. В своих мемуарах И. Боровский писал[139]: «У Пэна была огромная работоспособность. Он работал целыми днями. Выйдет минут на пять из мастерской, пройдет быстрым шагом вверх-вниз по Гоголевской улице и снова за работу. Или в свою комнату к мольберту, или к нам – ученикам. Работа для Пэна была естественным состоянием. Он работал с раннего утра до позднего вечера. Отдыхал только один день в неделю – в субботу»[140].

Другой его ученик М. Кунин назвал мастера «замечательным художником-реалистом и добрейшей души человеком»[141]. Он отмечал, что Пэн жил очень скромно, «не обращая внимания на еду», и щедро делился с учениками всем, что у него было. Его внучатая племянница рассказывала об аскетизме как образе жизни Пэна: он никогда не перегружал дом личными вещами и мебелью, довольствовался лишь самым необходимым. Студия приносила ему крайне малый доход, он отказывался получать деньги за картины и, кроме того, всегда оказывал материальную помощь ученикам, уезжавшим в Россию или Европу для дальнейшей учебы. По словам Елены Кабищер-Якерсон, художник настолько был увлечен своим творчеством, что влюблялся не в реальных женщин, а в их портретное изображение. Но он так и остался холостяком, «всю свою жизнь прожив в обществе

самых дорогих его сердцу созданий – портретов и картин». Он любил тишину и ненавидел споры об искусстве в артистических кругах.

Характер Пэна был, впрочем, не из легких. «Он создавал впечатление человека сухого, несколько отстраненного от других. Расположить к себе его было не просто. Однако эта сухость, как мне казалось, была лишь защитной маской, внешней формой самовыражения. <… > Она скрывала доброту, сердечность»[142]. В своих письмах к Елене Кабищер-Якерсон в последние годы жизни художник говорил о чувствах горечи и разочарования, обвиняя общество и коллег в неблагодарности.

Стремление к определенному социальному признанию, чувство неловкости от одиночества, тоска по забывшим его ученикам (некоторые из них стали всемирно известными), неустроенная жизнь – все это буквально пронизывает следующие строки: «Вот уже скоро будет тридцать пять лет, как я живу в Витебске и дал городу немало художников, о которых знает весь мир <… >. И вот этот деятель, который работал 50 лет не покладая рук, живет совершенно одиноко, сам готовит себе обед и сам съедает его, без посторонней помощи. <… > Жил, работал и служил лет шести или больше при Советской власти до Шагаловщины и после, и сейчас. Ну и что же? Ведь не даром служил и теперь получаю 7 р. 23 к. в месяц. <… > Я стал как будто суеверным и настроение смешано с каким-то недугом, и сам не могу объяснить себе толком, почему это так. Может быть, это вытекает из общего недомогания, от многих недочетов в обиходной жизни. Но факт тот, что нет искренней радости или искреннего удовольствия. Единственное утешение – это моя работа»[143].

Пэн был хорошим учителем, он полагал, что «мастеру обязательно надо быть педагогом, передавать свой опыт и уменье молодежи»[144]. И он дарил ученикам свою любовь к искусству, желая помочь бедным детям Витебска, которые чувствовали призвание к живописи, утолить жажду знаний, сделать их творческий путь не таким долгим и тяжким, каким был его собственный. Пэн обучал их основам живописи и рисунка, а главное, прививал глубокое уважение к искусству. По примеру своего учителя, профессора Академии художеств Павла Чистякова, который всегда был «искренним другом, старшим товарищем для студентов», он поддерживал добрые отношения с учащимися, а многие из них стали его настоящими друзьями, сохранившими чувства привязанности к любимому наставнику.

Осознавая свою сопричастность их творческой судьбе, учитель рассматривал успехи студентов как свои собственные. Однако, «исключая всякие попытки панибратства», мастер требовал к себе глубокого уважения[145]. Будучи полностью увлеченным живописью и педагогикой, он не всегда довольствовался достигнутым, о чем писал в конце 1920-х гг. в письме своим ученикам: «Единственное утешение – это моя работа, которая не всегда удовлетворяет»[146]. Не разграничивая профессиональную и личную жизнь, «Ю. Пэн часто рассказывал о себе, о своей жизни, об искусстве»[147].

Итак, Пэн и его студия работали в постоянном контакте с художественными кругами российских столиц. Была ли эстетика школы столь же открытой для внешних достижений или ее стоит рассматривать лишь как провинциальную и академическую?

В своей монографии о Шагале Франц Мейер скептически оценивает творчество Ю. Пэна. Он отмечает «мрачную, застывшую манеру его неуклюжего и мнимо элегантного стиля»[148], «банальный академизм», «описательный педантизм», «стиль, сужающийся до формул», где напрочь отсутствует какая бы то ни была жизнь. Представив Пэна как педагога ограниченного, не способного понять искусство Шагала, более того, нанесшего ему определенный вред, Франц Мейер, очевидно, достаточно поверхностно изучил его искусство, чтобы обнаружить иные аспекты таланта мастера[149].

Эстетика Ю. Пэна

Прежде всего, следует отметить, что эстетика Ю. Пэна была еврейской. Он считал себя «еврейским художником», стремясь развивать и передавать ученикам «еврейский жанр», пробуждая в них сознание принадлежности к иной культуре, требующей защиты своей миссии и художественной программы. Все это ярко проявлялось в его искусстве, где преобладали «еврейские сюжеты», сцены еврейского быта и присутствовала соответствующая символика.

На этом пути у Пэна были тесные контакты с еврейскими художниками Санкт-Петербурга[150], кроме того, в Академии художеств он получил классическое образование и общался с художниками-передвижниками, влияние искусства которых в России было в эти годы весьма значительным. Отдавая предпочтение бытовому жанру и портрету, живописец изображал

людей (чаще всего евреев) из народа. Следуя философии передвижничества, Пэн стремился к сближению с широкими массами, вызывая своим искусством сочувствие у зрителя. Верный идеям народничества, он считал, «что народный художник должен жить, как живет народ»[151]. Превращая модные в то время исторические сюжеты в сцены нравов, мастер придавал академической эстетике особый провинциальный колорит, выражавшийся в синтезе портретного и бытового жанров, показывая витебских евреев за работой и в повседневной жизни. Он создал портретную галерею представителей разных профессий (портных, часовщиков, каменщиков, талмудистов, сапожников, булочников и др.), за что в 1927 г. был удостоен почетного звания Заслуженного еврейского художника Витебской области: «Художник Пэн – это художник старого еврейского гетто, старой еврейской улицы, вечно забитой, темной, вечно голодной, заскорузлой, питающейся воздухом и остатками средневековья. Художник Пэн – это певец старого, уже умирающего еврейского быта, это художник – историк, этнограф, археолог»[152].

Пэн любил писать портреты местных евреев, будь то талмудисты, часовщики, каменщики или художники, тщательно выписывая мельчайшие подробности: личные вещи и атрибуты, связанные с профессией или характером персонажа (часы и газеты, например)[153], которые придавали произведениям особую человечность. Отказываясь от академических канонов, где герой представлен в торжественной позе вне своей привычной обстановки, художник приближал портретируемого к зрителю, стремясь показать его психологию: усердие часовщика 1924 г., хитрую улыбка Менахема-Мендла, прилежность швеи, глубокую задумчивость толкователя Талмуда, сосредоточенный взгляд художника (Туржанский), самодовольство раввина. Талантливый колорист[154], он уделял особое внимание цветовой гамме при проработке лиц персонажей. Елена Кабищер-Якерсон вспоминает, что Пэн был очень скуп на краски, но однажды «в момент окончания картины он решительно поднялся и направился к заветному ящику, в котором хранились подаренные ему чудесные лефранковские краски. «Смотрите, Лена, – улыбнулся Пэн, – для вас мне ничего не жаль… Такой румянец на щеках можно написать только этой краской…»[155]

Проявляя утонченность и проницательность, художник создавал свои произведения в академическом стиле, но в отличие от большинства живописцев этого круга он не писал портре-

тов известных личностей местного уровня. Его интересовала жизнь бедных людей. Он любил создавать обобщенные образы витебских девушек, весьма условные портреты «дам» и пожилых женщин.

Художник серьезно увлекался европейской живописью, репродукции которой публиковались в журнале «Ost und West», но более всего ценил Рембрандта, чье искусство вдохновляло его безмерно. Он даже пытался копировать произведения знаменитого голландского живописца, а также заимствовал отдельные иконографические типы его персонажей.

Рембрандт интересовал Пэна прежде всего потому, что изображал евреев и исследовал внутренний мир человеческой личности. Западное искусство научило его тщательной проработке деталей[156] и особой трактовке света. Он неоднократно прибегал к использованию светотени для более четкого изображения лица. Европейская живопись подсказала ему многие композиционные элементы, голландская, например, мотив чтения какого-либо текста.

Параллельно с работой над портретом и бытовым жанром художник написал серию автопортретов[157], пытаясь создать одновременно реалистический и символический образ. «Автопортрет в соломенной шляпе» начала 1890-х гг. представляет Пэна свободным и богемным, а в *Автопортрете с палитрой*, датируемом Г. Казовским 1898 г., он изображен за работой.

Исполненное в академической манере произведение является попыткой осознания художником своего нового социального статуса: его изысканная одежда, уверенный и проницательный взгляд, торжественный вид – все подчеркивает респектабельность образа.

Стремление к подобной значительности свидетельствует о том, насколько важным для Пэна было признание обществом его социального статуса. Картина *Завтрак* (1929), напротив, представляет его за едой картофеля в домашней обстановке, в окружении привычных вещей (чайник, нож, газета).

Такое изображение делает художника более близким и привлекательным, словно приглашающим нас войти с ним в атмосферу доброго настроения, которое наполняет мастерскую, и в то же время показывает скромность трапезы и простоту его жизни. Поздний, по сути итоговый *Автопортрет с Музой и Смертью* (1934) представляет художника сидящим на стуле с кистью в руках. Перед ним – большой холст, на заднем плане –

Аллегория смерти, играющая на флейте, чуть дальше – Муза с арфой. Измученное лицо Пэна выражает усталость, он погружен в свои мысли. Диагональ, разделяющая картину на две части, приближает его к Смерти. Больной художник словно говорит, что посвятил всю жизнь творчеству и только Смерть сможет разлучить его с искусством.

Пэн очень любил писать Витебск и его окрестности. Он выходил на улицы или отправлялся за город на этюды, чтобы запечатлеть сцены летней жизни (*Купание в Витьбе, Купание коня*) или городской пейзаж (*Извозчик, Цветущий сад, Цирк Лерри, Домик с козочкой*)[158]. Заир Азгур вспоминал, как его учитель говорил о Витебске: «Люблю, понимаете ли, Витебск. Да и как этот город не любить! Красивая задумчивая река с обрывистыми берегами… А церкви у нас в городе вовсе не похожи на Смоленские... Понимаете, я люблю портретность города. Каждый город должен иметь свой портрет. Так вот, наш Витебск отличается от всех городов именно своим лицом»[159].

Двина с ее крутыми берегами и Витьба стали объектами его этюдов и картин менее известных, чем портреты и жанровые сцены.

Искусствовед Людмила Вакар[160], в отличие от Г. Казовского, не видит в искусстве Пэна самобытного символизма, символизма «нравов», а видит в нем апологию провинции в стиле примитивизма.

Примитивизм Пэна объясняется необходимостью повествования с помощью знаков и идеограмм. Многие из используемых им формальных приемов характерны для примитивистского искусства: увлечение деталями и общее упрощение форм, изображение предметов в различном масштабе, некоторая плоскостность или неточность перспективы. Введение пояснительного текста, так часто встречающегося у Пэна и его учеников, является особенностью данного стиля подобно вывеске и лубку[161], это сближает его с народным искусством и отдаляет от «цивилизованного». Длительный опыт работы художника над изготовлением вывесок в начале карьеры повлиял на активное привлечение текста как дополнения к изображению. Л. Вакар объясняет примитивизм мастера следствием определенных факторов: его социальным происхождением, религиозным воспитанием и преданностью иудаизму, учебой в мастерской по изготовлению вывесок, опытом провинциального портретиста и запоздалым расцветом творчества, что не способствовало

эволюции его искусства. Она также связывает примитивизм Пэна с эстетикой передвижников и еврейским возрождением, способствовавшими активному изучению традиционного искусства и фольклора. Влияние народных мотивов на его живопись проявляется в упрощении пластического языка.

Итак, школа Пэна, как и творчество самого мастера, определяется провинциальным измерением. Изображение жителей Витебска стало излюбленной темой художника. Бытописатель народной жизни, бедных людей, витебской еврейской общины, он сделал для себя радикальный выбор: петербургской карьере и бурной жизни в столице Пэн предпочел жизнь в провинциальном еврейском местечке. Картины художника излучают удивительную безмятежность и покой, а «хорошо "вычесанный" сад искусства Пэна»[162] включает в себя целую галерею впечатляющих образов, людей обездоленных и несчастных.

Ученики Пэна

Творчество учеников Пэна можно охарактеризовать несколькими общими чертами. С точки зрения иконографической практически все они обращались к тем же темам, что и учитель: в портретном и бытовом жанрах изображали обитателей еврейского местечка, включая сцены провинциальной жизни. Используя символы традиционной культуры (фольклорный орнамент, часы, тексты), представленные в работах мастера, они способствовали созданию особого еврейского стиля, о котором поговорим позже. Мастер привил ученикам любовь к Витебску, его маленьким кривым улочкам, Двине и Витьбе, вдохновив их работать на пленэре. И. Боровский вспоминал: «С ранней весны, как только устанавливались теплые дни, Пэн уходил на этюды. Он очень любил Витебск. Говорил нам, что это необыкновенный город <… > Художника хорошо знали, и когда он обосновывался на месте и раскладывал этюдник, вокруг собиралась толпа зевак. Они рассказывали Пэну все городские новости»[163].

Пэн считал, что церкви придавали Витебску особый шарм, который пронизывал пастельные и акварельные работы его учеников, изображавших город, те же идеограммы (колокольня, покосившиеся домики). Что же касается еврейских местечек, бедных кварталов, здесь учитель отличается от своих питомцев стремлением выразить покой, радость и счастье, в то время как

они предпочитали образы унылого, мрачного, нищего и безрадостного штетла[164].

С формальной точки зрения, Пэну не удалось навязать всем ученикам свою собственную стилистику. Студия была первым этапом их долгой творческой карьеры, в течение которой они вращались в художественных кругах Москвы, Петербурга, Парижа или Мюнхена, открывая для себя новое искусство, а иногда и способствуя созданию авангардистских течений.

Одни всю свою жизнь оставались верными фигуративному искусству (С. Юдовин), другие тематически следовали Пэну, но в иных стилях – импрессионизме, экспрессионизме, кубизме, футуризме. Как хороший педагог он не стремился гасить их приверженность тому или иному художественному выбору, а старался пробудить желание к творчеству, предоставляя после краткого вводного курса полную свободу в обретении собственной манеры.

Уроки мастера так или иначе оказали влияние на искусство всех его учеников, от первого поколения до смерти мастера в 1937 г.

Теперь постараемся более подробно проследить творческий путь и стили некоторых из них[165] (кроме Шагала, о котором речь пойдет во второй части).

Меер (Марк) Моисеевич Аксельрод (1902–1970)

Живописец, график и театральный художник, учился у Пэна в 1913, 1919–1920 гг., одновременно занимался в студии Пролеткульта[166] в Смоленске, затем с 1921 по 1926 г. – во ВХУТЕМАСе[167] – ВХУТЕИНе[168] у П. Павлинова, С. Герасимова и В. Фаворского. Оформил ряд спектаклей в еврейских театрах Москвы, Минска и Биробиджана. Писал жанровые сцены из еврейской жизни и виды Витебска в серых тонах и примитивистской манере. Иллюстрировал книгу Змитрока Бядули, белорусского писателя-еврея (1886–1941), в конструктивистской и реалистической стилистике.

Заир Исаакович АЗГУР (1908–1995)[169]

Скульптор, родился в д. Молчаны Витебской губернии, год учился в *иешиве*. Начал художественное образование в студии Пэна, продолжал в Витебском художественном техникуме (1922–1925), во ВХУТЕИНе (1925–1928) и, наконец, – в Художественном институте (1928–1929). Работал в области станковой

и монументальной скульптуры, создал образы современников: героев Советского Союза, белорусских писателей (Янка Купала, Якуб Колас), еврейских деятелей культуры и искусства (писатель Менделе Мойхер-Сфорим, поэты Изи Харик и Мойше Кульбак, актер Соломон Михоэлс).

Абрам Маркович БРАЗЕР (1892–1942)

Скульптор, живописец и график, родился в Кишиневе, получил диплом Кишиневской художественной школы в 1910 г., затем учился в Национальной школе изящных искусств в Париже (1912–1914). В Осеннем салоне в 1913 г. выставил три своих произведения. В 1916 г. вернулся в Петроград, где участвовал в выставках «Мира искусства», а в 1918 г. – в выставке еврейских художников. Приглашенный Шагалом в Витебск, прожил в городе с 1920 по 1924 г., преподавал технику скульптуры в Свободных государственных мастерских (1920–1921), Витебском Художественно-практическом институте (1922–1923) и художественном техникуме (1922–1924). Затем переехал в Минск, где создавал скульптурные портреты (*Пэн, Голова еврейского мальчика*) и бюсты (С. Михоэлс, Ф. Скорина, Я. Купала). Воспитанный в традициях европейского искусства, он работал в классическом стиле, слегка разбавленном импрессионизмом. Был первым в целой когорте белорусских скульпторов (З. Азгур, А. Бембель, И. Глебов). В студии Ю. Пэна не учился.

Илья Соломонович ЭЙДЕЛЬМАН (1908–194?)

Живописец и график, учился в Витебском художественном техникуме (1923–1925) у Ю. Пэна и С. Юдовина. Член «Группы еврейских художников Минска». Погиб в блокадном Ленинграде. Как большинство витебских художников-евреев, создавал мрачные и безрадостные образы еврейских местечек.

Соломон Моисеевич ГЕРШОВ (1906–1989)[170]

Живописец и график. Родился в Двинске, учился в студии Ю. Пэна и Витебском народном художественном училище у М. Шагала в 1919–1921 гг., затем в Школе поощрения художеств в Петрограде (1922–1926). Принимал участие в создании филиала Музея Революции в Шлиссельбургской крепости. Работал в Москве и Ленинграде. Первая персональная выставка состоялась в 1926 г. В 1960-х гг. выставлялся в Лондоне, США и Париже. Его привлекали мрачные стороны жизни еврейского народа.

Давид Аронович ЯКЕРСОН (1896–1947)

Скульптор, график и архитектор. Родился в Витебске[171]. Учился у Пэна, затем вместе с Эль Лисицким – в Рижском Политехническом институте на архитектурно-строительном факультете. С 1919 г. руководил скульптурной мастерской в Витебском народном художественном училище. В 1921 г. уехал в Москву, вступил в Общество русских скульпторов. Создал многочисленные памятники в рамках Плана монументальной пропаганды (бюсты Карла Маркса, Карла Либкнехта, Юделя Пэна). Работал в различных стилях: модерн, импрессионизм, кубизм, супрематизм. Обращался к излюбленным темам Витебской школы (виды города, портреты), иллюстрировал русские народные сказки, в которых использовал мотивы традиционного еврейского искусства и быта**.** Увлекался, как многие его коллеги, национальным фольклором, объездил всю Молдавию и Белоруссию. В Рашкове делал наброски портретов местных евреев (*Портрет еврея*), этюды синагоги и улиц местечка.

В его деревянных барельефах 1930-х гг. повторялись фольклорные мотивы набросков, созданных ранее в Рашкове и других еврейских городах (лев, медведь, лань).

Соломон Борисович ЮДОВИН (1892-1954)[172]

Родился в Бешенковичах (Витебская губерния) в семье мелкого еврейского торговца. В 1906 г. учился у Пэна и одновременно работал, как и Шагал, в фотоателье. Продолжил учебу в Обществе поощрения художеств в мастерских Д. Бернштейна и М. Добужинского. Принимал участие в этнографической экспедиции Ан-ского[173] с 1912 по 1914 г. В 1916 г. выставлял живописные работы на выставке еврейских художников в Москве. В 1917 г. экспонировал в Петрограде графические работы, навеянные этнографической экспедицией. С 1918 по 1923 г. жил и выставлялся в Витебске, преподавал в Народном художественном училище и Еврейском педагогическом техникуме. В 1920 г. организовал выставку еврейского фольклора в Обществе имени И.Л. Переца, неполитической организации национальной культуры, объединявшей интеллектуальную еврейскую элиту. В 1923 г. вернулся в Ленинград и стал ученым секретарем музея Еврейского историко-этнографического общества, где занимался систематизацией материалов, собранных в экспедициях по «черте оседлости» (фотографии, книги, предметы культа), и временными выставками еврейских художников.

Регулярно навещал белорусские местечки (Бешенковичи, Городок), где писал сцены жизни и смерти.

Юдовин не испытал сильного влияния авангардного искусства в витебский период творчества, оставаясь художником фигуративным: его больше влекло искусство прошлого, нежели современное. Он посвятил себя еврейской тематике, работая прежде всего в рисунке и графике. Экспедиция Ан-ского инспирировала его на создание копий еврейского традиционного искусства (особенно надгробных рельефов). Первое издание его произведений появилось в 1920 г. (альбом *Еврейский художественный орнамент*). В начале 1920-х гг. работал над циклом «Былое», графическим изображением еврейского быта в городах и местечках. Иллюстрировал различные издания (*Витебск в гравюрах Юдовина. Гравюра и книга*). Пребывание в Петрограде, куда художник приехал в 1923 г., не отвлекало его от еврейских сюжетов: он продолжал изображать жизнь несчастных и обездоленных, в частности сцены погромов, в экспрессионистской и апокалиптической стилистике.

Во второй серии *Еврейского художественного орнамента* (1924–1941) Юдовин вновь возвратился к мотивам надгробных рельефов (лев, медведь, птицы, стилизованные растения). В 1930–1940-х гг. иллюстрировал книги крупнейших еврейских (Менделе Мойхер-Сфорим, Давид Бергельсон) и нееврейских (Н.В. Гоголь, Виктор Гюго) писателей. В конце 1930-х г. обратился к методу социалистического реализма в изображении судьбы еврейского пролетариата (рабочих, крестьян) в новых условиях.

Под влиянием Пэна и его окружения предпочитал разрабатывать тематику Витебской школы (портреты евреев, пейзажи Витебска, местечек) в экспрессионистском стиле, изображения мрачных и суровых тонов[174].

Елена Аркадьевна КАБИЩЕР (1903–1990)

Сфера творчества – живопись и графика. Родилась в Витебске, в 1917 г. поступила в студию Пэна, продолжала учебу в Витебском народном художественном училище, посещая уроки Ю. Пэна и К. Малевича, который на некоторое время увлек ее кубизмом. В 1921 г. вышла замуж за Давида Якерсона и переехала с ним в Москву. Училась у Р. Фалька во ВХУТЕМАСе в 1921–1924 гг. Как и многие ученики Пэна, часто изображала в своих произведениях заброшенные и обездоленные местечки.

В отличие от мастера, ее видение традиционной жизни евреев было довольно мрачным.

Использовала народные мотивы в прикладном искусстве (шкатулки с анималистическим декором). Впоследствии отказалась от творческих методов К. Малевича. Активно переписывалась со своим первым учителем Ю. Пэном.

Михаил Абрамович КУНИН (1897–1968)

Живописец и актер. Родился в Витебске, учился в студии Пэна и мастерской Шагала. В 1919 г. поступил в Московский коммерческий институт, затем перешел во ВХУТЕМАС, где занимался у Р. Фалька, Эль Лисицкого. Стал цирковым и эстрадным артистом. Наиболее известные произведения: *Синагога в Витебске, Натюрморт, Автопортрет*.

Лев Меерович ЛЕЙТМАН (1896–1974)

Живописец и график. Родился в Петрикове (Гомельская губерния). С 1916 по 1918 г. учился в Одесской художественной школе у Р. Бершадского, затем – в Витебске (с 1921 г.). Преподавал в Витебском художественном техникуме. Автор пейзажных композиций, жанровых сценок, портретов и натюрмортов.

Лазарь Маркович (Эль) ЛИСИЦКИЙ (1890–1941)[175]

Живописец, архитектор, типограф, фотограф. Родился в поселке Починок Смоленской губернии. После занятий в студии Пэна продолжал образование в Дармштадте (Германия), учился по специальностям инженера и архитектора (1909–1914). Во время пребывания в Европе посетил Северную Италию и Париж, где встретил О. Цадкина. В 1915–1917 гг. занимался в Рижском политехническом институте, эвакуированном в Москву. В 1916 г. участвовал в историко-этнографической экспедиции по изучению синагог на Днепре. В 1916–1919 гг. посвятил себя делу еврейского искусства. В 1919 г. Шагал пригласил его возглавить мастерские графики и архитектуры в Витебском высшем народном художественном училище. Под влиянием К. Малевича разработал собственный вариант супрематических композиций – проунов, абстрактных пространственных форм. Принимал активное участие в пропагандистской деятельности, создавал плакаты агитпропа. В 1920 г. уехал в Москву, где преподавал во ВХУТЕМАСе, с 1922 по 1925 г. снова жил в Европе, затем вернулся в Москву.

Лисицкий внес большой вклад в дело возрождения еврейского искусства. Отдавая предпочтение абстрактным формам авангарда, в 1916–1923 гг. иллюстрировал детские книги на идише, вдохновленный традиционным еврейским искусством, которое запечатлел в своих набросках во время этнографической экспедиции. Результатом той же экспедиции (1916) стал опубликованный им в 1932 г. труд по истории Могилевской синагоги, среди иллюстраций которого встречаются образы длиннобородых евреев, изображения витебских колоколен и крыш, библейских животных, выдержанных в геометрических формах кубизма.

Ефим Семенович МИНИН (1896–1937)

Живописец и график. Родился в Витебске, учился у Пэна (был одним из его любимых учеников), Р. Фалька и С. Юдовина. С 1920 по 1923 г. преподавал в Витебских свободных государственных художественных мастерских, затем в Витебском художественно-практическом институте, художественном техникуме и Еврейском педагогическом техникуме. Наиболее известные работы – серии *Старый Витебск, Ужасы войны* и портреты. Участвовал в иллюстрировании многих витебских изданий. Погиб в период репрессий 1937 г.

Монос Исаакович МОНОСЗОН (1907–1986)

Живописец и график. Родился в Могилеве в семье слесаря. Учился в Витебском художественном техникуме с 1924 по 1929 г., потом – в студии А. Бразера в Минске. Его графические работы напоминают юдовинские (ветхие домики еврейских местечек) по выбору тем и ощущению безысходности. *Дворик моего детства* – прекрасная иллюстрация жизни в штетле, выразительная и поэтическая. В советское время обращался к историческим сюжетам (*Речь Калинина перед трудящимися Минска в 1919 году, Встреча советских танкистов в Западной Белоруссии в 1939 году*).

Лазарь Саулович РАН (1909–1989)[176]

Живописец и график. Родился в Двинске. В возрасте шести лет вместе с семьей переехал в Полоцк. После учебы в Витебском художественном техникуме в 1932 г. у Е. Минина, Волкова и Энде работал в государственных издательствах БССР. Иллюстрировал большей частью детские книги. Кроме графических

произведений, писал портреты деятелей культуры и искусства, жанровые сцены (*Зверства белополяков, После погрома*). В 1970-х гг. создал цикл работ *Еврейские писатели*, в том числе портреты Шолом-Алейхема, Ан-ского, Давида Бергельсона, Исаака Бабеля, Дер Нистера и Соломона Михоэлса.

Ефим Моисеевич РОЯК (1906–1987)[177]

Живописец, график и архитектор. Родился в Витебске. Учился в Витебском народном художественном училище с 1919 по 1921 г., посещал занятия в мастерских Ю. Пэна, М. Шагала, Н. Коган, В. Ермолаевой, затем К. Малевича. Был членом УНОВИСа. В Петрограде работал в ИНХУКе[178]. С 1927 г. жил в Москве. Под влиянием шагаловского искусства, его колорита и поэтики писал образы ремесленников и виды родного города.

Осип Алексеевич ЦАДКИН (1890–1967)[179]

Скульптор. Родился в Смоленске. После учебы в Витебском городском училище (его одноклассником был Марк Шагал) уехал в Шотландию, где записался в художественную школу (1905). Продолжил учебу в Париже (1908). Во время каникул в Витебске познакомился с Ю. Пэном и его учениками. После краткого пребывания в Высшей школе изящных искусств в Париже поселился в «Улее», где общался с М. Шагалом, Х. Сутиным, Ф. Леже и богемой Монпарнаса. Работал в стиле кубизма, подчинив его своему личному природному лиризму.

Валентин Карлович ЗЕЙЛЕРТ (1908–?)

Художник-педагог. Родился в Витебске[180]. Учился в школе рисования и живописи у Пэна в 1919 г., посещал мастерскую К. Малевича (1921). Окончил Ленинградский художественно-промышленный техникум (1924–1928). После работы в Минске и Хабаровске (1929–1935) возвратился в Витебск, где работал сотрудником областного краеведческого музея, а в 1940 г. стал его директором.

Лев Яковлевич ЗЕВИН (1904–1941)[181]

Живописец и график. Родился в Витебске. Учился у Пэна в 1917–1918 гг., затем – в Витебском народном художественном училище (1918–1920) у М. Шагала, Ю. Пэна и К. Малевича. Продолжал образование во ВХУТЕМАСе у Р. Фалька (1921–1925).

Равнодушный к супрематизму и абстрактному искусству, предпочитал живопись с натуры в классических традициях. Его картины отмечены влиянием импрессионизма, фовизма и особенно пейзажного искусства И. Левитана, К. Коро и художников Барбизонской школы. Много путешествовал, писал этюды в Крыму, Биробиджане, Белоруссии и Средней Азии. Его акварель *Вид Витебска* представляет собой типичный городской пейзаж (колокольни церквей, домики на берегу реки, холмы). Писал портреты (в основном семейные) и автопортреты. Как Ю. Пэн и многие витебские художники, предпочитал жанровые сцены историческим полотнам.

Студия Пэна была для многих лишь первым этапом в карьере, своего рода инициацией в творчество, что так или иначе оказывало влияние на иконографию, но не стиль. Каждый ученик, в зависимости от своего жизненного пути и художественного опыта, выработал свою собственную эстетику, порой весьма далекую от реализма мастера. В то же время они были по-человечески привязаны к учителю, постоянно обращаясь к его тематике.

В условиях воинствующего антисемитизма Пэн обрел убежище в Витебске. Он заложил основы художественной школы, подготовив для нее педагогические кадры. Не довольствуясь своей страстью к творчеству, своим трудом и «еврейским» видением мира, художник открыл молодым евреям путь в искусство, что иудейская традиция им категорически запрещала. Студия Пэна стала трамплином для многих местных талантов, подготовкой для поступления в другие школы. Опираясь на двадцатилетний опыт учителя в деле популяризации искусства и вопреки ему, Шагал поднял на новую высоту эту народную, безусловно, провинциальную школу.

Такая трансформация стала следствием глобальных социально-политических изменений в стране, происшедших в результате революции.

ГЛАВА ВТОРАЯ

БЕЛОРУССКИЕ ЕВРЕИ
В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX В.

Стремительные изменения, происшедшие во всем строе жизни Российской империи в начале века, а затем после ее крушения – в ходе революций 1917 г., привели к важнейшим преобразованиям, коснувшимся статуса евреев, искусства и положения Белоруссии. Новая ситуация была определяющим фактором для Витебской школы, которая вскоре стала не только авангардной по своей сути, но и значительным культурным центром. Однако, несмотря на революционные проекты и энтузиазм Шагала, новые власти далеко не всегда признавали и оценивали деятельность уполномоченного по делам искусств Витебской губернии.

1. РЕВОЛЮЦИОННЫЕ НАСТРОЕНИЯ В ОБЩЕСТВЕ

Начало XX в. было отмечено важнейшими революционными событиями, затронувшими практически все классы российского общества, все религии и все стороны жизни империи.

К освобождению евреев

Февральская революция 1917 г. изменила жизнь российских евреев и гарантировала им гражданские права – плод долгой борьбы с конца XIX в.

Убийство Александра II в 1881 г. положило конец периоду некоторой толерантности в отношении евреев. Обвиненные в причастности к покушению, они стали жертвами антиеврейских беспорядков в южных провинциях черты оседлости (Украина, Новороссия). Правительство использовало эти беспорядки в своих целях. Стремясь повернуть страну от «нерусского пути», министр внутренних дел В. Плеве (1892) объявил войну евреям, утверждая, что они – не только подстрекатели революционного движения, но и главные виновники обнищания народа. Таким образом, евреи оказались весьма удобными «козлами отпущения».

В начале XX в. антисемитская пропаганда усилилась. Вторая волна погромов прокатилась в 1903–1907 гг. Правительство Николая II использовало евреев как своеобразный предохранительный клапан от нарастающего протеста против режима. В апреле 1903 г. в результате страшного погрома в Кишиневе погибло 500 человек[182]. В ответ на эти события евреи впервые оказали сопротивление в целях самозащиты. Летом 1903 г. мо-

лодежь Гомеля, вдохновленная Бундом[183] и сионистами, сумела пресечь натиск подстрекателей погрома, организовав самооборону местечек. Антисемитские выступления, однако, продолжались, терроризируя жителей черты оседлости, и Белоруссии в частности. Теперь понятно, почему евреи принимали такое активное участие в борьбе против царизма и были наиболее ярыми революционерами в рядах социалистических партий.

Перед лицом угрозы царской политики у них оставалось только два выхода: вступить на путь революционной борьбы или эмигрировать. Первая волна эмиграции последовала за погромами 1881 г. Это движение усилилось к концу XIX – началу XX в. В течение 1880–1914 гг.[184] от двух до трех миллионов евреев покинули страны Восточной Европы.

Общественное и национальное движение[185]

Благодаря реформам Александра II, открывшим евреям доступ в русские школы и университеты, в 1860–1870-х гг. сформировался класс еврейской интеллигенции, которая впитала в себя популистские идеи народничества, хотя изначально представляла собой отдельные подпольные кружки народного просвещения, распространявшие революционную литературу среди ассимилированных евреев, отрицавших свои национальные корни. Это радикальное движение развивалось в 1870-е гг. благодаря иудейским народникам и проповедовало новые идеи в еврейских и нееврейских массах. После поражения народничества и появления еврейского пролетариата началась эпоха распространения марксистских идей, осознания революционерами нищенского существования народа, необходимости изменить условия его жизни и бороться за его права. Ситуация обострилась после погромов 1881–1882 гг., которые вызвали непонимание и растерянность у еврейских социалистов, в свое время пожелавших ассимилироваться в российское общество, где они натолкнулись лишь на равнодушие и несправедливость. Вследствие этого активизировалось участие евреев в революционном процессе и зарождавшемся национальном рабочем движении. Первые забастовки, как и первые «кассы» (некое подобие будущих профессиональных объединений), относятся к 1880 г. В начале 1890-х гг. еврейские марксистские кружки, созданные на волне 1880-х в целях воспитания у трудящихся политического сознания, утратили свое значение, так как готовили интеллектуалов или дипломированных специалистов, а

не революционеров. Успех стачечной борьбы убедил марксистов приступить к агитации масс за выдвижение экономических требований. Вскоре количество забастовок, организованных местными кассами и кружками, заметно увеличилось. Многие руководители еврейских социалистических организаций (А. Кремер, Ю. Мартов, А. Мутник) были убеждены в необходимости создания еврейской социалистической партии, отличной от российских партий и предназначенной для борьбы за политические, экономические и национальные права еврейского пролетариата.

В сентябре 1897 г. в Вильно состоялся первый организационный съезд Бунда (Всеобщий еврейский рабочий союз Литвы, Польши и России). Марксистская партия, близкая к социал-демократическому движению, стремилась порвать с традиционным религиозным сознанием, чтобы развивать светскую культуру на языке идиш. Часть требований, выдвинутых бундовцами, была связана с культурой и касалась открытия школ с преподаванием на идише. Но кроме национальных вопросов, которые считались центральными в их политике, ставилась цель пробудить у рабочих и ремесленников дух сопротивления деспотизму царской власти. В марте 1898 г. на объединительном съезде в Минске, где принимал участие Бунд, была создана Российская социал-демократическая рабочая партия. Согласно решению съезда Бунд вошел в РСДРП на правах автономной организации, но такое объединение оказалось временным. Небольшая бундовская организация, стремившаяся к полной ассимиляции и рассматривавшая русский язык как единственный язык общения, сплотила российские социал-демократические партии. В 1903 г. от Бунда отделилась группа социалистов-сионистов, которые видели будущее своего народа только в создании еврейского государства. Так в 1903 г. родилась партия Поалей Цион («Рабочие Сиона»), реально оформившаяся в политическую силу только в 1906 г. на Полтавской конференции, где получила название Еврейской социал-демократической партии, дальнейшее развитие которой со временем значительно ускорилось[186]. С 1897 г. она представляла рабочую ветвь сионистов под руководством Т. Герцля, который стремился создать социалистическое государство в Палестине. Цель партии заключалась в переселении евреев на обетованную землю. Необходимо было положить конец дискриминационному положению евреев, нации без собственной территории, а в ожидании

такого самоосвобождения – бороться за улучшение судьбы еврейского народа в России.

Сионизм зародился и получил свое развитие в Западной Европе по инициативе Теодора Герцля, но только у евреев Восточной Европы он нашел большую часть своих сторонников. В 1902 г. в Минске состоялась конференция, объединившая делегатов нескольких сотен сионистских организаций[187]. В прессе и литературе появились многочисленные отклики в поддержку нового движения. В отличие от бундовцев сионисты считали иврит национальным языком и всячески способствовали его изучению и распространению. Этот лингвистический раскол разделил еврейскую интеллигенцию Восточной Европы на два лагеря[188]. Тем не менее все, кем бы они ни были, – социалистами, сионистами или бундовцами – стремились к одной цели: свержению царизма.

С 1902 г. начались забастовки в Вильно, Гродно, Ковно и других городах. Революция 1905 г. объединила все революционные силы в борьбе за свободу. Союз для достижения полноправия еврейского народа в России, созданный в Петербурге, потребовал всеобщего избирательного права. Бунд призывал к оружию и сблизился с эсерами. Ленин в свою очередь предполагал постепенную ассимиляцию евреев под эгидой мировой культуры, а не предоставления им особого статуса. Революция 1905 г. вызвала серию погромов в черте оседлости. Крайние монархисты, возмущенные уступками Николая II, создали террористическую организацию «Черная сотня», особенно отличившуюся во время чудовищного погрома в Житомире в апреле, в Минске и Бресте – в мае, Лодзи – в июне, Белостоке и Керчи – в июле 1905 г.[189] Царский Манифест 17 октября, провозгласивший свободу слова и собраний, в том числе и для евреев, стал причиной страшной резни, организованной правительством: с 18 по 29 октября произошло 690 погромов, в основном в Украине (Киев, Кишинев, Одесса). Избрание двенадцати евреев в первую Думу вызвало кровавую расправу в Белостоке (80 убитых). Дума была распущена, а в новой оказалось только три еврея. В ответ на погромы бундовцы усилили самооборону и борьбу против режима. Подавление революции 1905 г. принесло лишь негативные последствия. В 1910-х гг. появились газеты на идише (например, «Ди идише вельт» в Вильно). Белорусская газета «Наша нива» печатала статьи об условиях жизни евреев[190] и обсуждаемых в Думе вопросах относительно судьбы последних[191]. Едва

наметившийся прогресс в решении еврейского вопроса был прерван войной.

Евреи и война

Первая мировая война принесла страшные испытания евреям Российской империи, особенно Белоруссии, ставшей полем битвы. Правительство мобилизовало около 400 тыс. евреев в действующую армию, и они проявили высочайшее мужество. В то же время для них это была серьезная психологическая травма: они должны были убивать других евреев по ту сторону баррикад. Оккупация русской армией западных провинций сопровождалась грабежами и гонениями. Лингвистическая близость немецкого и идиша упрощала общение между немцами и евреями, что вызывало подозрение у русского населения, которое сразу назвало евреев шпионами в пользу Германии. Недоверие выливалось в погромы и жестокость со стороны военных, местных жителей и властей, которые в 1915 г. объявили евреев виновными в поражении российской армии на фронтах Первой мировой войны. Информация об их «вероломном предательстве», опубликованная в провинциальных и столичных газетах, произвела сенсацию в обществе. Началась новая волна антисемитской кампании. Вскоре выяснилось, что «вероломное предательство» – лишь фальсификация, сочиненная некоторыми офицерами. Военное командование приказывало брать в заложники особо почитаемых граждан еврейских общин, которые должны были «ответить жизнью за враждебные акты своих соплеменников».

В мае 1915 г. вышел приказ о выселении евреев из прифронтовых зон (Ковно, Гродно, Сувалки): 160 000 человек были высланы из Ковенской губернии на Урал, в Украину и другие губернии. Минские евреи приютили около тысячи беженцев. Начался голод, что вызвало необходимость учреждения Еврейского комитета помощи жертвам войны. Изгнанные из родных мест находили себе убежище в Витебске, еврейское население которого возросло до 56 000 человек[192]. Летом 1915 г. участились погромы в зоне боевых действий (Гродно, Ковно, Вильно, Минск). Военная цензура приостановила на время войны издание еврейских газет, журналов и литературы, а также запретила использование еврейского алфавита во всей империи, что лишило миллионы людей источников информации[193].

Революции 1917 г. положили конец империалистической войне, но смогли ли они оправдать надежды еврейского народа?

Евреи и революции 1917 года

Февральская революция и отречение от престола царя Николая II закончились формированием Временного правительства, которое 20 марта 1917 г. приняло закон «Об отмене вероисповедных и национальных ограничений». Российские евреи получали, таким образом, равные гражданские и национальные права с остальным населением. Еврейские политические партии вышли из подполья, а представители Бунда были избраны в минскую городскую Думу. Полные надежд, они активно включились в политическую жизнь страны, продолжая играть роль революционного меньшинства в сельской местности. Сионистское движение, призванное оберегать национальную идентичность, приобрело, наконец, реальную почву. Его активисты встали во главе местных общин. Открывались еврейские школы и газеты на иврите, общественные организации готовили отправку евреев в Палестину, отложенную на неопределенный срок из-за войны. Бурно развивалась национальная пресса. В первые годы революции в Витебске наблюдался процесс активного возрождения еврейских партий: Бунд, «Поалей Цион» («Рабочие Сиона»), сионисты. Выборы в местные органы власти показали, насколько острой была межпартийная конкуренция, борьба шла как внутри партий, так и в самой среде ортодоксальных верующих. Участие евреев в выборной кампании постепенно снижалось, роль Бунда ослабла, в то время как сионисты набирали силу, а их популярность заметно активизировалась[194].

Октябрьская революция сыграла двойственную роль в судьбе евреев: новый режим занял принципиальную позицию, направленную против антисемитизма, но Ленин считал, что еврейская нация не должна отделяться от России, а оптимальным решением вопроса была бы ее ассимиляция. Большевики использовали евреев и бундовцев, в частности, обязанных им своим освобождением, в собственных целях: массовая запись в Красную Армию, участие в создании административных органов. Тем не менее власть была вынуждена признать факт сильной привязанности евреев к своей культуре. В январе 1918 г. большевик С. Дименштейн возглавил Комиссариат по еврей-

ским национальным делам, который после переезда правительства в Москву был переименован в Евсекцию. Еврейские секции создавались в местных организациях компартии для «распространения идей Октябрьской революции среди еврейских трудящихся масс». Руководимые бывшими бундовцами, они боролись с религиозными и сионистскими организациями, а также выступали против использования иврита. В августе 1918 г. религиозные дисциплины были исключены из программ *хедеров* и *иешив*; синагоги закрывались или превращались в клубы, мастерские, склады[195]. Идишистская литература и пресса приобретали более пролетарский характер (Минск, еженедельник *Dos yiddishe Vort*, ежедневная *Der veker* и сионистская *Der Yid* газеты), в школах и вузах открывались соответствующие отделения на языке идиш[196]. В конце концов, для евреев, как и для всех народов СССР, был применен тезис Сталина: «Культура, национальная по форме и пролетарская по содержанию».

Октябрьская революция спровоцировала гражданскую войну, которая за 1920–1921 гг. превратила территории Украины и Белоруссии в поле битвы. Насилие и грабеж сопровождали отступления и поражения армий. Несмотря на благоприятную по отношению к евреям политику правительства, в 1917 г. погромы продолжались. В 1918–1925 гг. в Белоруссии было совершено 225 погромов бандитами, польскими и русскими солдатами или местным населением. Участников этих погромов иногда привлекали к судебной ответственности[197], но виновные получали большей частью оправдательные приговоры. В это время американский фонд *Joint* осуществлял финансовую помощь пострадавшим евреям.

Кроме того, войны, преследования и «военный коммунизм» лишили евреев источников прибыли, разрушив промышленность, конфисковав их имущество и товары, отменив частную торговлю и навязав «буржуазии» тяжелое налоговое бремя[198]. Советская власть хотела превратить евреев из гетто в крестьян, создавая сельские колонии в Крыму и Сибири. Обескураженные таким отношением евреи предпочитали оставаться в городах, а те, кто желал получить землю, эмигрировали в Палестину.

Процесс интеграции и исчезновения национальной культуры был ускорен массовым притоком молодежи в крупные города, где они говорили по-русски. Благодаря революции евреи получили возможность выехать из зоны оседлости и раствориться по всей России. Такое внезапное освобождение и ради-

кальное изменение образа жизни заставило их сделать выбор: интегрироваться в общество или сохранить свою идентичность. Подобная дилемма ярко проявилась в театре: в то время как театр Габима (репертуар на иврите) сохранял близость традиции и обращался к элите, которая понимала этот язык, идишистские театры (Государственный еврейский камерный театр) играли для народа. Стремясь создать репертуар на идише и дистанцируясь от своей прошлой жизни, они критиковали нищенские условия жизни еврейского гетто. Вопросы быта вновь встали перед обитателями местечек: как жить евреям после 1917 г.? В 1920-х гг. культура идиша переживала невероятный взлет в СССР, и Белоруссии в частности. Тем не менее власть не дала евреям возможности сплотиться в новую идентичность: в 1921 г. был распущен Бунд, ставший слишком требовательным в отношении национального вопроса. Начиная с середины 1920-х гг. правительство пыталось ассимилировать евреев и ограничило им доступ к определенным профессиям и образованию.

Белорусский народ в свою очередь тоже переживал период национального возрождения. Война и революция имели для него практически те же последствия, что для евреев.

Положение Белоруссии и Витебска

Параллельно еврейскому националистическому движению в Белоруссии развивалось белорусское националистическое движение.

Движение за белорусское возрождение

Царизм официально не признавал существование белорусской нации. Во второй половине XIX в. после поражения польского восстания 1863 г., в котором принимали участие белорусы под руководством Кастуся Калиновского, несмотря на политику русификации, зародилось движение за национальное возрождение. Вопреки запрету на использование белорусского языка, крупнейшие этнографы (Ю. Крачковский, Е. Романов, А. Сементовский, П. Шейн) продолжали свои исследования в области белорусской истории, культуры и лингвистики. «Народная воля» пробудила национальное сознание народников, которые в1880-х годах выпустили два номера подпольного журнала *Гоман*. Поэты и писатели в своих произведениях обращались к историческому прошлому Белоруссии. Один из участников восстания 1863 г., Франтишек Богушевич, в своих поэмах

призывал к сохранению национальной культуры и созданию белорусского государства. В конце XIX в. студенты из Белоруссии принимали участие в деятельности петербургских революционных кружков.

К началу XX в. движение за возрождение приняло откровенно политический характер. В 1902 г. братья Иван и Антон Луцкевичи создали белорусскую революционную партию (Беларуская ревалюційная грамада)[199].

Переименованная в 1903 г. в Белорусскую социалистическую грамаду, она провела первый съезд в Вильно[200], на котором акцентировала направление своей деятельности на вопросах возрождения культуры, нацеленной на создание независимой республики с парламентом в Вильно. Члены партии принимали активное участие в движении за национальное возрождение. Русско-японская война и революция 1905 г. вынудили царскую власть пойти на некоторые либеральные уступки: был отменен запрет печатать литературу на белорусском языке. *Наша нива* стала в это время одной из первых легальных газет, изданных в Вильно, и была в 1906–1915 гг. органом белорусского национального возрождения. Крупнейшие писатели и поэты (Янка Купала, Якуб Колас, Максим Богданович, Максим Горецкий, Змитрок Бядуля) сотрудничали с этой газетой, которая сыграла роль рупора и вдохновителя, объединившего активистов, политиков и писателей, защищавших дело белорусской нации.

Война и революция позволили националистам осуществить, хоть и на краткий срок, свою мечту о создании независимого белорусского государства. Результат тем не менее не достиг цели: Белоруссия, избавившись от царского господства, попала под немецкое, затем советское и польское.

Белоруссия во время войны и революции

Первая мировая война превратила Белоруссию в поле битвы. Город Вильно был оккупирован немцами в сентябре 1915 г.[201], а Минск оставался под властью русских войск. Линия фронта проходила через Двинск и Пинск, разделив белорусскую территорию на две части, что затрудняло контакты между населением разных регионов. В январе 1916 г. декрет фельдмаршала фон Гинденбурга признал белорусский язык одним из официальных языков оккупированных немцами территорий. Белорусская делегация на международных конференциях в Лозанне и Стокгольме выдвигала вопрос о создании независимой рес-

публики[202]. В марте 1918 г. уже 80% ее земель было занято германскими войсками. Белорусские националисты попытались в этот период оккупации возродить идею Великого княжества Литовского и сконцентрировать свою политическую и культурную деятельность в Вильно. Немцы дали разрешение на издание газеты *Гоман*.

Надежда на создание независимой Белоруссии зародилась после февральской революции 1917 г. На первом съезде белорусских национальных организаций, состоявшемся в марте, было заявлено о превращении России в федеративное государство и предоставлении Белоруссии автономии в ее составе[203]. Данное заявление, к сожалению, не было услышано. В ноябре 1917 г. в Минске большевики взяли власть в свои руки и отказались предоставить Белоруссии автономию. В декабре того же года Центральная рада белорусских партий и организаций созвала Всебелорусский съезд, провозгласивший рождение Белорусской Народной Республики (БНР). 30 декабря большевики распустили съезд, исполнительный комитет которого продолжал свою деятельность в подполье. 21 февраля 1918 г. немцы заняли Минск. Мирный договор между Россией и Германией, подписанный 3 марта, соответственно разделил территорию Белоруссии на сферы влияния. В ответ на это исполнительный комитет опубликовал 9 марта Вторую уставную грамоту, подтверждавшую провозглашение БНР, он действовал самостоятельно, поскольку Германия обязалась не поддерживать национальное движение. 25 марта Третья грамота установила независимость Белоруссии.

БНР была признана многими государствами (Украина, Финляндия, Польша, Прибалтийские страны), предоставив народу свободу слова, вероисповедания и гражданские права. Осознавая важность решения белорусского вопроса, большевики со своей стороны основали 1 января 1919 г. БССР (Белорусскую Советскую Социалистическую Республику). Месяцем позже ее объединили с Литвой и назвали Литовско-белорусской Советской социалистической республикой (Литбел). В августе 1919 г. польские войска оккупировали Западную Белоруссию, вплоть до Минска. Летом 1920 г. Красная Армия разгромила войска поляков, которые затем перешли в контрнаступление, а в 18 марта 1921 г. оба государства подписали Рижский мирный договор, согласно которому территория Белоруссии была разделена на две части: западная отошла к Польше, а восточная – к БССР,

столицей которой стал Минск. Правительство и Совет БНР под руководством Р. Крачевского и В. Ластовского вынуждены были эмигрировать в Литву.

В. Ленину удалось применить свою национальную политику и к БССР, что выразилось в упрочении большевистской власти за счет национального движения. Политика «белорусизации» 1920-х гг. благоприятствовала развитию белорусского языка во всех областях (культурной, административной, политической). Система образования этого периода предполагала наличие школ для каждого национального меньшинства. Следует напомнить, что в 1924 г. соответствующий декрет провозгласил равенство в республике четырех официальных языков: русского, белорусского, идиша и польского[204]. За этим периодом расцвета национальной культуры последовал период борьбы с так называемой «нацдемовщиной», т.е. белорусской интеллигенцией, стремившейся к возрождению национального языка и культуры.

Витебск в это время находился в стороне от волнений, связанных с национальным возрождением, войнами и революцией.

Положение Витебска

Витебск, самый крупный город на белорусской территории, в котором в 1913 г.[205] насчитывалось 109 000 жителей, оказался в стороне от движения за белорусское возрождение, что объясняется целым рядом причин исторического и политического характера.

Расположенный вблизи Смоленской губернии и достаточно далеко от российских столиц, Витебск тем не менее отмечался значительным русским влиянием. В конце XIX в. железная дорога связывала город с Москвой и Санкт-Петербургом. В 1897 г. 55% его населения составляли евреи, 29% – русские и 12% – белорусы. Витебск считался белорусским городом, хотя процент русского населения в нем был более значительным, чем в других городах (25% в Минске, 16% в Могилеве, 22% в Гродно)[206]. В 1926 г. восточные города Белоруссии заметно отличались от центральных (Минск, Борисов, Могилев) своим «русским» характером: в Витебске, как и в Орше, белорусское население было более многочисленным (примерно 60%), но фактически треть его представляли русские[207]. Значительный процент русского присутствия в указанных провинциях объясняется тем, что после войны с белополяками (1919–1921) Российская Федерация

интегрировала Витебскую, Могилевскую и Смоленскую губернии, возвращенные в БССР только в 1924 г., а также Гомельскую губернию и Речицу, включенные в состав республики в 1926 г. В интересующий нас период (1918–1923) Витебск не входил в состав Белоруссии. Гражданская война и война с белополяками приблизили город к российскому центру и отдалили от белорусских проблем.

Большевики взяли власть в Витебске 9 ноября 1917 г. Согласно Брестскому договору, подписанному в декабре того же года, Западная Белоруссия (районы Вильно, Гродно, Бреста), а также многие другие территории (Украина, Прибалтийские государства, Финляндия) отошли к Германии. Во время Первой мировой войны Витебск находился в зоне линии фронта, контролируемой русской армией: город не был занят немцами, в то время как практически все белорусские города находились в оккупации до конца 1918 г. В то же время здесь было много военных гарнизонов и военный госпиталь. Гражданская война началась в 1918 г., а в начале 1919 г. белополяки напали на Белоруссию, но так и не дошли ни до Витебска, ни до Могилева. Витебск, таким образом, не был занят иностранными войсками ни во время Первой мировой войны, ни в период интервенции.

Отрезанный от Белоруссии линией фронта, а затем русско-белорусской границей (1917–1924), город не стал центром движения за белорусское возрождение и не числился среди трех городов, где газеты выходили на белорусском языке, а два из них стали центрами национального движения (Минск, Вильно)[208]. Поэтому благодаря относительному затишью после революции 1905 г. и сравнительно благоприятной ситуации, сложившейся в период указанных войн, культурная и художественная жизнь в Витебске довольно бурно развивалась. Евреи, выступавшие в авангарде городской интеллигенции начиная с конца XIX в., возглавили это движение.

Во время войны Витебск приютил большое количество евреев, изгнанных из прифронтовых районов; им была оказана благотворительная помощь[209]. Аркадий Зельтцер утверждал, что в политической жизни города с 1917 по 1918 г. участвовали в основном еврейские партии. Речь идет об активной деятельности Бунда, а также многочисленных общественных объединений в период двух десятилетий XX в. Наиболее крупными были филантропические общества, которые оказывали помощь больным, сиротам, старикам и беднякам. Некоторые из

них предлагали финансовую поддержку еврейским учителям (меламед) или прививали правила гигиены населению. Истинный расцвет обрели различного рода культурные организации: Еврейское литературно-музыкальное общество (1912), Общество любителей древнееврейского языка (1908 и 1913)[210]. В феврале 1909 г. было создано витебское отделение Общества для распространения просвещения между евреями России, которое провозгласило своей задачей открытие школ и библиотек, а также организацию лекций и выставок, пропагандирующих национальную культуру[211]. В декабре 1914 г. Общество любителей древнееврейского языка предлагало программы литературных диспутов, обучения ивриту, создания библиотек, музеев и спектаклей на иврите[212]. Подобные общественные организации, способствовавшие развитию национальной культуры, образования и литературы, работали не только в Витебске, но и в других городах, где большинство населения было еврейским. Архивные документы свидетельствуют о жизненной активности витебских евреев, которые смогли воспользоваться законом 1906 г., разрешившим создавать общественные организации[213].

Город, таким образом, был по духу близок российским столицам, не пострадал от военных действий и, руководимый еврейской интеллигенцией, принял в свои пределы (1918–1923) крупнейших художников авангарда.

Расцвет искусства в Белоруссии

В белорусских губерниях, как и во многих других провинциях российской империи на рубеже веков, наблюдался бурный расцвет искусства. Открывались школы рисования (Попова – в Минске в 1899, Кругера – в 1903, Пархоменко – в Могилеве). В 1898 г. в Минске было создано Общество любителей изящных искусств, которое занималось организацией лекций по художественной и политической тематике, выставок, выпускало театральные спектакли[214]. Под эгидой Общества были проведены первые филантропические экспозиции: выставка 1891 г. в Минске намеревалась на собранные средства открыть художественную школу, а Витебская 1899 г. – оказать помощь детям из бедных семей. Выставка передвижников 1899 г. позволила минчанам познакомиться с русскими художниками-реалистами. Многочисленные местные экспозиции народного искусства представляли произведения керамики, ткачества и деревянной скульптуры. Кроме того, в Минске периодически выставлялись

работы русских, литовских, украинских и белорусских художников (1902, 1904, 1907, 1908). Первая по-настоящему крупная выставка в городе состоялась только в 1911 г., она получила название *Огнишко* по имени дома, где проходила, места собраний одного из польских культурных обществ. В ней приняли участие многие минские и белорусские художники (Я. Кругер, Л. Альперович, Ф. Рущиц), а также литовские и украинские[215]. Выставки профессиональных живописцев были организованы также в 1912 и 1916 гг.

Революция не только коренным образом изменила жизнь евреев и Белоруссии, но и внесла свои радикальные изменения в развитие искусства начала века.

Новые направления в русском искусстве[216]

Художественные тенденции авангарда

Появление новых художественных течений в начале века вызвало глубокий кризис в русском академическом искусстве, который можно сравнить лишь с появлением импрессионистов, поставивших в свое время под сомнение основы западной культуры, наследницы европейского возрождения[217].

К концу XIX в. движение передвижничества, товарищества художников-реалистов, которые стремились своим творчеством внести вклад в решение социальных задач, пришло в упадок вследствие жесткости установок и изменения общественно-политического контекста. Отвергнув сугубо нравственный аспект их живописи, русское искусство обновлялось, создавались новые союзы. С. Дягилев, организатор и вдохновитель «Мира искусства», считал, что главное – «подчеркнуть эстетические возможности искусства, а не его социальные аспекты»[218]. Александр Бенуа, руководитель этого художественного объединения, предпочитал мир иллюзий, жизнь высшего общества, которую представлял с иронией и присущим ему воображением, изображению реальной действительности. В начале XX в. получило свое развитие искусство символизма, что также нашло отражение в журнале «Мир искусства». Крупнейшим представителем этого течения был М. Врубель. Обращаясь к мифологическим сюжетам, он придавал им особый философский смысл, активно используя элементы романтической традиции.

Революция 1905 г. сопровождалась процессом обновления искусства. Промышленное развитие в России благодаря ино-

странному капиталу способствовало налаживанию деловых связей с Западной Европой. В период 1905–1910 гг. отечественные направления были тесно связаны с важнейшими европейскими очагами культуры. Создавались новые журналы и творческие объединения (*Аполлон, Золотое руно*). Интерес к искусству вошел в моду, местные богачи начали покупать картины. Благодаря великолепным коллекциям Щукина и Морозова русские живописцы смогли познакомиться с эволюцией стилей во Франции (импрессионизм, постимпрессионизм, фовизм, кубизм). В 1903 г. был создан «Союз русских художников» (по инициативе С. Коровина и А. Архипова), который в некотором смысле заменил «Мир искусства» как организатора выставок. Объединение «Голубая роза», основанное Павлом Кузнецовым в Москве, открыло в 1907 г. выставку под тем же названием, где были представлены картины последователей В. Борисова-Мусатова и М. Врубеля. Художники этого направления первыми обратились к живописным панно, поскольку станковое искусство, по их мнению, уже не могло отражать современную жизнь. Журнал «Золотое руно», печатный орган «Голубой розы», организовал три крупных выставки. Салоны 1908 и 1909 гг. экспонировали работы русских (Н. Гончарова, М. Ларионов, М. Сарьян) и французских (А. Матисс, О. Ренуар, К. Писсарро) художников, чтобы показать особенности молодой российской живописи и подчеркнуть то общее, что объединяло искусство обеих стран, зародившееся как реакция на засилье академизма. Третий салон «Золотого руна» в конце 1909 г. стал открытием неопримитивистского стиля в творчестве М. Ларионова и Н. Гончаровой.

Ларионов был первым среди отечественных художников, кто последовательно развивал примитивистские тенденции, истоки которых восходили к народному творчеству и живописи П. Гогена. Журнал «Золотое руно» продолжал свою выставочную деятельность. В контексте тесного сотрудничества России и Европы М. Ларионов и Н. Гончарова рассматривались как антизападники, которые в своей практике использовали все богатство русской народной культуры: колорит, геометрические мотивы, стилизацию. Их вдохновляло крестьянское искусство и иконопись. Основой же их живописной структуры стал лубок (крестьянская гравюра на дереве), в композиции которого отсутствовала прямая перспектива, а трактуемые темы, зачастую тривиальные, повествовали о ремесленниках и сельской жизни. Творчество многих художников первой четверти XX в.,

отмеченное влиянием примитивизма, выдвинуло на первый план провинциальную и крестьянскую культуру, которая вдохновляла их искусством вывесок, необычайно выразительным и понятным людям неграмотным и иностранцам; в них отражалась удивительная поэзия русского народа, равной которой не было на Западе. Примитивисты хотели, чтобы искусство заполнило жизнь, сделало прекрасными городскую среду и предметы быта.

В 1909–1910 гг. Москва стала центром ультрареволюционных художественных течений. Парижский кубизм, «Синий всадник» и футуризм Маринетти получили широкий отклик в российской артистической среде. В конце 1910 г. Ларионов организовал в Москве первую выставку «Бубнового валета», где с триумфом экспонировали свои работы сезаннисты и неопримитивисты. Сезаннисты, ядро которых составляли русские студенты (А. Лентулов, П. Кончаловский, Р. Фальк, И. Машков), выражали в портретах и натюрмортах свои конструктивные и живописные идеи. Их эстетика, отмеченная предпочтением станкового искусства как более «цивилизованного», столкнулась с ларионовской, истоки которой восходили к лубку и народной вывеске, что и стало причиной конфликта, закончившегося выходом Н. Гончаровой и М. Ларионова из «Бубнового валета» в феврале 1912 г.

Казимир Малевич встретился с ними в 1910 г., когда впервые участвовал в выставке названной группы.

С 1910 по 1913 г. «Бубновый валет» доминировал в авангардном движении России, объединив основные его тенденции: сезаннизм, фовизм и примитивизм. В 1912 г. в Москве и Санкт-Петербурге прошли дискуссии на темы кубизма, футуризма и современного искусства: новая живопись преследовала лишь изобразительные цели, утрачивая свои сюжетные функции. Поиски художников сводились в основном к живописной манере, сюжет же как таковой игнорировался. Понятие «фактура», т.е. характер поверхности, было в центре внимания как формальный способ, позволявший воспроизводить сущность природы и ее ритмы.

В 1912 г. было основано новое объединение «Ослиный хвост», провозгласившее своей целью создание независимой русской школы в Европе. Первая выставка объединила «четырех великих»: М. Ларионова, Н. Гончарову, К. Малевича и В. Татлина. Она проходила в скандальной обстановке, вызван-

ной работами Н. Гончаровой на религиозные темы. На экспозиции доминировали примитивизм и фовистский сезаннизм. К концу года последний стал сходить на нет, зато появились первые композиции ларионовского «лучизма». В 1913 г. М. Ларионов организовал выставку в рамках группы «Мишень», где «лучизм» был официально представлен как новое течение авангарда, возникшее под влиянием живописи В. Кандинского, итальянского футуризма, немецкого художника Франца Марка и икон. На первом этапе «реалистического лучизма» предметы легко различались среди световых пучков, пересекавших пространство картины. «Абстрактный лучизм» знаменовал собой второй этап: предметы не идентифицировались, только линии и цвет определяли композицию. «Пневмолучизм» 1914 г. – последний этап течения, где абстракция достигала абсолютной величины, высвободив цвет, который самостоятельно заполнял пространство картины. Рождалась новая колористическая гамма, лишенная какой бы то ни было фигуративной семантики и существовавшая вне критериев понятия «красивый цвет».

В 1913 г. русская культура пополнилась искусством футуризма и кубизма, первый создал целое движение и новую тематику, второй сосредоточился на деконструкции предмета, хотя оба исходили из практики неопримитивизма.

Союз молодежи открыл свою последнюю выставку в конце 1913 г., объединив самых блистательных «левых» художников (К. Малевич, Д. Бурлюк, П. Филонов и др.).

Кубофутуризм пережил триумфальный успех: в 1911–1915 гг. русские живописцы по-своему интерпретировали геометрический сезаннизм, различные тенденции парижского кубизма и итальянского футуризма. К. Малевич первым в 1913 г. синтезировал кубизм и футуризм. Соединив элементы аналитического кубизма (геометризация форм, ограниченный цвет, плоскостность) и футуризма (симультанность, движение), он создавал работы все менее и менее читаемые, все менее фигуративные. Синтетический кубизм нашел благодатную почву в России, поскольку проблема фактуры, поднятая Ж. Браком и П. Пикассо, была одной из первоочередных задач авангарда. В 1914 г. в творчестве Малевича доминировали «алогизмы»: предметы прочитывались, но их фигуративное изображение было лишено логической связи.

Если М. Ларионов стоял у истоков русского абстрактного искусства, то В. Татлин и К. Малевич подготовили почву для

его появления. Малевич в 1915 г. пошел дальше всех в создании абсолютного беспредметничества. Супрематизм стремился к чистому цвету в его бесконечной бездне. В своем знаменитом *Черном квадрате на белом фоне*, представленном на последней футуристической выставке, где доминировали супрематисты, художник полностью отказался от изображения предметов. В цветном пространстве парил его геометрический знак (квадрат или прямоугольник, иногда треугольник или круг). Движущиеся формы динамического супрематизма (1916) переполняли его абстрактные композиции. В том же году Малевич создал группу «Supremus», объединившую его единомышленников (О. Розанова, И. Клюн, М. Меньков, Л. Попова, В. Пестель).

Кроме живописи, авангард проявил себя в других областях – рельефах и прикладном искусстве. В. Татлин – признанный мастер «рельефов», выразивших дух изобретателя «материальных подборок», картин (речь шла именно о картинах, поскольку они подвешивались и представляли собой композиции с выступами и впадинами на плоскости) – не был единственным создателем таких произведений. И. Пуни тоже на какое-то время отказался от станковой живописи, чтобы посвятить себя поискам фактурности в рельефах. Кубофутуристы объединялись с поэтами для создания книг. Из-за оригинального расположения шрифта, особого каллиграфического письма эти книги не могли печататься в обычных типографиях. Ритм и движение были основными «композиционными принципами» создания книги, превратившими ее в книгу-объект, где иллюстрация использовала художественные средства для большей выразительности поэзии.

Живописный кубизм оказал влияние на русскую литературу, которая, в свою очередь, выступила против синтаксиса, стихотворного строя, уничтожила пунктуацию для большей динамичности фраз. Эти стихотворные и графические эксперименты привели в 1913 г. к созданию картин-поэм.

«Левые» художники также проявили себя в сценическом искусстве. «Театральные декорации стали новым живописным жанром» (Валентина Маркаде), полем для их художественных экспериментов. Опыт мироискусников (Л. Бакст, А. Бенуа), «Бубнового валета», Союза молодежи, К. Малевича и других супрематистов в оформлении спектаклей отразил разнообразные тенденции русского искусства начала XX в.

Во время Первой мировой войны художники-авангардисты принимали участие в антигерманской пропаганде, создавая лубки, высмеивавшие врага. Супрематисты (особенно женщины) разрабатывали дизайн ковров, вышивок и одежды.

При Советской власти появилось новое направление – конструктивизм. Период с 1914 по 1922 г. (год официального рождения термина) – эпоха преконструктивизма, подготовившего почву для развития этого важнейшего направления. А. Родченко стал лидером новых конструктивистов в 1921 г., обвинив К. Малевича в философском тоталитаризме и объединив «левых» художников (О. Розанова, Л. Попова, В. Пестель и др.).

Живопись Родченко отличалась техничностью, профессионализмом, ее основой всегда оставалась линия. Поле для конструктивизма было подготовлено политикой К. Малевича, В. Татлина и новаторством А. Родченко. Многочисленные эксперименты стали этапными в творчестве конструктивистов (оформление Г. Якуловым кафе «Питореск» с использованием новых материалов (стекло, стальные арки)). Памятник III Интернационалу (Башня Татлина) воплощал собой символ революции как пример для всего человечества, программное произведение конструктивизма: синтезируя архитектурные, скульптурные и живописные принципы, он соединил чисто творческую форму с формой утилитарной. Башня символизировала конец старой эстетики, устремленность к новому миру, триумф материализма и утилитарного искусства. Другая идеология, выраженная в «Реалистическом манифесте» и отстаиваемая малоизвестными художниками Н. Габо и Н. Певзнером, а также К. Малевичем, В. Кандинским и И. Пуни, противостояла материалистическим взглядам, защищая «искусство для искусства». В 1919–1920 гг. в Москве и Петрограде кипела художественная жизнь. Конструктивизм нашел свое приложение в театре, где работали многие живописцы (А. Экстер, А. Веснин в Камерном театре Таирова).

Рожденный как реакция на станковую живопись («могильщик искусства») конструктивизм отказался от картины в пользу трехмерных конструкций, выступив за технический прогресс против эстетизма. Это было ориентированное на коллективное производство, пролетарское, а не буржуазное искусство, ставшее инструментом политических, экономических и социальных перемен.

Революция в искусстве, начавшаяся в 1910 г. и длившаяся вплоть до революции политической 1917 г., была с энтузиазмом встречена «левыми» художниками. Новая власть, стремясь использовать культуру в своих целях и разрушить структуры, напоминавшие царизм, приступила к реорганизации художественной системы в России.

Новые структуры в искусстве

В марте 1917 г. Временным правительством было создано Министерство изящных искусств, а Федерация левых художников получила название «Свобода искусства». В начале 1918 г. Наркомпрос (Народный комиссариат просвещения РСФСР) под руководством А. Луначарского организовал Отдел изобразительных искусств (ИЗО), который возглавил Давид Штеренберг. Государство призывало к «свободе по отношению к политической власти». 5 сентября 1918 г. было объявлено о создании «Свомас» – Свободных мастерских вместо старых школ и академий, которые должны были стать центрами творческих экспериментов, где преподаватели давали студентам право выбора живописного стиля. Система «Свомас» развивалась и в провинции. Организация мастерских имела демократический характер: студенты выбирали директоров, занятия были свободными и бесплатными, эстетика творчества порой представляла собой сочетание противоположностей. Тем не менее наблюдалось четкое расслоение на «правое» искусство (натурализм, символизм), центристское (фовистские сезаннисты) и «левое» (В. Кандинский, К. Малевич, В. Татлин). Личности первой величины, такие как К. Малевич и В. Татлин, не были избраны директорами, что заставило Наркомпрос лишний раз задуматься. Во время открытия московских Свободных мастерских, 13 декабря 1918 г., А. Луначарский напомнил о тесной связи художественной жизни и государства. Позже «Баухаус», основанный в 1919 г., стал образцом для «левых» художников. Институты создавались на новой основе: не на изучении истории искусства, а на базе художественной культуры и живого опыта. В 1919 г. открылись музеи живописной культуры в Москве и Петрограде. Витебский УНОВИС, созданный Малевичем в 1920 г., и ИНХУК (Институт художественной культуры), где преподавал В. Кандинский, на практике воплощали новые идеи. В 1924 г. «Свомас» были реорганизованы во ВХУТЕМАС (Высшие художе-

ственно-технические мастерские) скорее в утилитарных целях, нежели для решения теоретических и живописных задач.

Пропаганда стала средством воспитания масс. С 1917 г. театр также оказался в самом сердце политической агитации.

Благодаря неутомимой энергии и новаторству Мейерхольда революционные театры колесили по всей России, показывая многочисленные уличные спектакли. Появилась новая форма представления под открытым небом – коллективные действа, которые воссоздавали памятные революционные события, а зрители зачастую становились их участниками, поскольку такие грандиозные постановки требовали массовости. Толпам энтузиастов казалось, что они вновь переживали важнейшие моменты недавнего прошлого. Художники украшали улицы, площади, мосты в честь Первомая и первой годовщины Октябрьской революции. Участие авангарда в политической пропаганде поставило во главу угла проблему отношений между искусством и политической властью.

Желание некоторых представителей авангарда разрушить старые формы искусства пугало А. Луначарского, который выступал за свободное самовыражение и сочетание всех художественных направлений.

Футуристы «Искусства коммуны», печатного органа Наркомпроса, считали себя представителями авангарда и спорили с Пролеткультом, который отказывался смешивать задачи политической власти и культурного строительства. Художники-революционеры (В. Кандинский, К. Малевич, П. Филонов) идентифицировали свое творчество с политической революцией 1917 г., считая себя ее предвестниками. В 1920-х гг. многочисленные группировки вели бурные споры о месте и роли искусства и сводили друг с другом счеты.

Игорь Голомшток в своей работе о тоталитарном искусстве[219] упрекает русский авангард в том, что начиная с 1910 г. он насаждал тоталитарную идеологию в культуре, отвергая все формы искусства прошлого и диктуя собственный эстетический вкус. Художники-авангардисты первыми высказались за создание строгой и централизованной администрации, поэтому с восторгом встретили 1917 г., надеясь, что революция, совершенная ими в искусстве, утвердится в области политики, а они, таким образом, интегрируются в новое коллективное общество. Воспользовавшись своим привилегированным положением, авангард попытался освободиться от «правого» искусства. Государ-

ство со своей стороны использовало авангардистов как производственников, которые должны были создавать материальные блага для пролетариата, и как воспитателей народных масс путем их пропаганды.

Обратившись к абстракции и стилизации, характерным для народных и крестьянских традиций мотивам, авангард развивал понятное всем массовое искусство, заложившее основу тоталитарной эстетики. Революция поставила перед художниками задачу служить средством большевистской пропаганды делу воспитания нового человека. Искусство, таким образом, лишалось эмоционального субъективизма. Русский авангард сыграл определенную роль в формировании тоталитарной идеологии искусства, несмотря на то что на самом деле не способствовал приходу большевиков к власти, как ему это после казалось.

Политическая революция 1917 г. оказалась в течение краткого периода благоприятной для расцвета всех форм искусства. С 1919 г. большевистское правительство отдавало предпочтение эстетике передвижников, освобождаясь от авангардистов. Ассоциация художников революционной России (АХРР) начиная с 1922 г. активно навязывала свою властную идеологию, что в результате положило конец живописным экспериментам левых. Последняя выставка авангардного искусства прошла в 1923 г. С тех пор художники были вынуждены или принять официальные директивы, обязывавшие их работать в стиле «конструктивного реализма», предтечи социалистического реализма, или эмигрировать, или перестать зарабатывать на жизнь искусством, поскольку больше не получали заказов.

После 1922 г. были закрыты все художественные структуры для футуристов и свободы творчества.

Революция 1917 г. создала благоприятные условия для появления в Витебске школы авангардного искусства, которая позволила евреям из гетто активно участвовать в общественной и культурной жизни. Город, переживший значительный экономический подъем и активный рост населения в конце XIX в., не считался больше провинциальным.

Оказавшись в стороне от конфликтов, эта тихая гавань, где жизнь была не очень тяжелой, смогла создать необходимые материальные условия для открытия художественной школы подобного масштаба. Революция способствовала бурному расцвету искусств. Д. Штеренберг, заведующий отделом ИЗО Нар-

компроса, с воодушевлением принял предложение Шагала об основании в Витебске школы на базе студии Пэна.

2. КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ В ВИТЕБСКЕ В 1918–1923 гг.

В 1918–1923 гг. витебляне имели уникальную возможность познакомиться с искусством авангарда и принять участие в грандиозном проекте Шагала, целью которого было пробуждение в Витебске интереса к культуре и революции.

М. Шагал – основатель Витебского народного художественного училища

Очередное представление биографии Марка Шагала может, безусловно, показаться в данном случае излишним. Тем не менее нам видится необходимым более подробное описание эпизода его жизни, связанного с основанием Витебской школы, чтобы понять причины отъезда художника из России. Библиография о Шагале довольно многочисленна с точки зрения количественной, но весьма спорна по своему качеству, зачастую сводится лишь к ностальгической поэзии и сентиментализму. Наша задача – избегая всякого рода патетики, показать объективные факты[220].

Начало творческого пути

Марк Шагал родился 6 июля 1887 г. в Витебске[221], рос на окраине еврейского местечка. Семья была многодетной. Отец, человек по характеру спокойный и молчаливый, работал у торговца селедкой. Мать, женщина более энергичная, воспитала девять детей; перестроив дом, расширила его, чтобы открыть лавку. Летние каникулы Шагал проводил у своего дедушки в Лиозно, под Витебском, часто ездил с ним за скотом на убой. Позднее художник неоднократно изображал на картинах сцены, навеянные воспоминаниями детства и жизнью у деда. Его учеба в еврейской школе проходила в мире библейских образов, которые позднее оказали влияние на все его творчество. Там изучал иврит, Талмуд, заучивал псалмы. Дома Шагал говорил на идише, а на улице – по-русски.

Окончив начальную школу, продолжил учебу в Витебском городском училище, где преподавание шло на русском языке.

Будущий художник не был блестящим учеником, но проявил свой талант в рисовании, которое стало предметом его страсти. Узнав о существовании в Витебске студии рисования и живописи, он уговорил мать записать его туда[222]. Шагал учился у Пэна в течение двух месяцев летом 1906 г., сопротивляясь академизму мэтра и отказываясь от реализма. Несмотря на иное понимание искусства, он всегда был очень признателен учителю за то, что тот привил ему глубокое уважение и любовь к живописи. Марк поддерживал дружеские отношения с другими учениками, в частности с Виктором Меклером. Менее одаренный, нежели Шагал, он был, однако, человеком более решительным и убедил друга отправиться вместе с ним в Петербург зимой 1906–1907 гг.

В столице художник продолжил образование, обогатив свое творчество и пластический язык. После нескольких месяцев нелегальной жизни без паспорта он попал в тюрьму, затем перебивался небольшими заказами, подрабатывал ретушером в фотоателье, пока не встретил мецената Гольдберга, который поселил его у себя и оформил паспорт. Поступив в школу при Обществе поощрения художеств, Шагал вскоре бросил ее после критических замечаний одного из педагогов. Проучившись несколько месяцев в академической студии, он наконец попал в школу Званцевой, где преподавали такие либеральные и независимые художники Мира искусства, как М. Добужинский и Л. Бакст. Там занимался до лета 1911 г., часто выезжая в Витебск. Образование в этой школе велось в русле традиций русского искусства, прежде всего творчества мироискусников, символистов и колористов, но не авангардистов. Шагал, таким образом, попал под покровительство Л. Бакста, еврея, уважавшего его свободную и примитивистскую эстетику, далекую от академизма и окрасившую все его творчество.

До отъезда в Париж он принимал участие в выставках авангарда и был свидетелем триумфа неопримитивизма Ларионова. Шагала увлекала провинциальная тематика, народное искусство, пластика примитивизма (плоскостность, схематичность, симультанность, грубость черт). Все его работы отличали именно эти черты наивного и народного искусства.

Во время учебы в Петербурге и в первые годы своей творческой карьеры художник постоянно писал пейзажи Витебска, портреты членов семьи, стремясь запечатлеть ту атмосферу душевного покоя, в которой прошло его детство.

В присущей ему экстравагантной, юмористической и экспрессионистской манере он изображал события повседневной жизни (*Обрезание, Свадьба, Рождение, Семья*), любил писать витебские ландшафты с видами церквей, холмов, которые наблюдал из окна своей комнаты, где жил с 1908 по 1910 г. Жанровые сценки (*Деревенская ярмарка (Кермеса), Похороны*) суровы и порой комичны. Полотно *Святое семейство* отмечено явным влиянием русских икон, которые восхищали Шагала в петербургских музеях. Кроме того, он создавал портреты, среди них – портрет его невесты Беллы, знакомство с которой состоялось в 1909 г. В конце лета 1910 г. (Исследования российского искусствоведа Яна Брука доказали, что М. Шагал уехал во Францию в мае-июне 1911, а не в 1910, как до этого писали биографы художника. См.: Брук Я.В. Марк Шагал и Александр Ромм. К публикации писем М. Шагала к А.Ромму (1910–1915) и воспоминаний А. Ромма «Марк Шагал» (1944) // Искусствознание 2 /03 (XXII). М., 2003. – *прим. переводчика*) художник решил отправиться в Париж, получив стипендию от петербургского мецената Макса Винавера. Витебск не мог дать ему той духовной пищи, в которой он нуждался.

Париж (1911–1914)

Сразу по приезде в Париж Шагал отправился в Лувр, ставший теперь его главным университетом. Он был потрясен парижским светом, интенсивностью красок, свободой, которые этот город излучал. Именно в Париже ярко засиял колорит на его полотнах, тогда как в России он был достаточно приглушенным. Художник писал в «фовистском» стиле витебские пейзажи, образы своего детства, воспоминания о Лиозно. Французская столица повлияла на его стиль, но не изменила тематической приверженности: источником вдохновения живописца всегда был родной город. Кубисты и фовисты привнесли в его искусство геометризм, цвет и движение.

В 1912 г. Шагал поселился в одной из мастерских колонии «Ля Рюш», которую населяли поэты, художники и скульпторы из разных стран мира, и жил там довольно обособленно, не стремясь к общению со своими шумными соседями, еврейскими, итальянскими и русскими живописцами. Однако он познакомился и подружился с Блезом Сандраром и Гийомом Аполлинером. Рядом с ним обитали Х. Сутин (его земляк), А.Архипенко, А. Модильяни, Ф. Леже. Благодаря встрече

с парижским авангардом Шагал смог выработать собственный пластический язык, обогатив свой стиль элементами кубизма, фовизма и сезаннизма, что можно наблюдать во всех работах этого периода: *России, ослам и другим, В честь Аполлинера, Солдат пьет, Продавец скота*, где фигурируют те же витебские мотивы, окрашенные новыми художественными возможностями, подаренными Парижем.

«Земля, взрастившая корни моего искусства, была в Витебске, но оно нуждалось в Париже, как дереву нужна вода»[223].

Автопортрет с семью пальцами свидетельствует о широком диапазоне творчества художника. Он стоит перед мольбертом с кистями и палитрой в руках, в левом верхнем углу – открытое окно с видом на Париж, «город-свет», символы которого – Эйфелева башня и яркие лучи; в правом верхнем углу, над мольбертом – панорама Витебска с церквушкой и маленькими домиками, парящими в небе, как сон. С двух сторон слова «Париж» и «Россия» написаны еврейскими буквами. Шагал стоит спиной к Парижу, поскольку мысли его обращены к Витебску, сияющему вдали и наблюдающему за происходящим. Буквы воспроизводят родной алфавит Шагала, его первый язык, напоминая о том, что еврейское воспитание является третьим источником его творческого вдохновения.

Во всех своих парижских картинах Шагал стремился к поиску алогичности, ирреальности и движению. Состоявшаяся в мае 1914 г. в Берлине первая персональная выставка стала истинным признанием его искусства на Западе. Возвращение в том же году в Россию, где его известность не была такой бесспорной, способствовало обращению художника к более конкретным сюжетам.

Возвращение в Россию (1914–1922)

Первая мировая война заставила Шагала остаться в Витебске, несмотря на его желание вернуться в Париж. В 1914–1915 гг. он создал около пятидесяти «документов», свидетельств жизни семьи, быта родного города, портретов старых евреев, обращаясь таким образом к дорогим для Пэна темам. Образы его близких более камерны, не такие яркие, как парижские картины. Он довольно часто писал солдат, которых было очень много в Витебске во время войны. Его брак с Беллой в 1915 г. породил серию многочисленных *Любовников* и портретов жены.

В конце 1915 г., будучи военнообязанным, он служил в Центральном военно-промышленном Комитете в Петрограде, где познакомился не только с художниками, но и поэтами, в частности с А. Блоком, В. Маяковским, С. Есениным, Б. Пастернаком. Принял участие в пятой выставке «Бубнового валета» в ноябре 1916 г., влившись, таким образом, в активную жизнь российской культуры; начал продавать свои работы коллекционерам.

В том же году состоялась его персональная выставка, которая с отзывами в прессе способствовала известности живописца. Я. Тугендхольд, автор многих статей и первой монографии о Шагале, видел в нем «одну из самых больших надежд русского искусства»[224], предпочитал непосредственность и поэзию мастера всем «измам» авангарда, по его мнению, механического и лишенного гуманизма.

Возвратившись в Витебск осенью 1917 г., Шагал писал натурные пейзажи, часто в сопровождении Пэна. Его безмятежные композиции этого периода полны изящества (*Синий дом, Ворота еврейского кладбища, Серый дом*)[225].

Октябрьская революция имела для Марка Захаровича решающее значение, не только предоставив ему статус гражданина, как и всем евреям, но и «сделав его, художника, глашатаем новой эры»[226]. Революцию он встретил в Петрограде вместе с другими живописцами авангарда.

Получив предложение возглавить отдел изобразительного искусства Наркомпроса, Шагал вынужден был отказаться из-за отрицательного отношения Беллы к этому предложению. Семья отправилась в Витебск вместе с годовалой дочерью Идой. Зимой 1917–1918 гг. были написаны четыре композиции, навеянные чувствами трогательной любви молодых супругов и выразившие жизненность и поэтику творчества мастера (*Прогулка, Двойной портрет с бокалом вина, Над городом*).

А. Луначарский, народный комиссар просвещения, с которым Шагал был знаком еще по Парижу, принял его предложение организовать в Витебске художественную школу[227], подписав 12 сентября 1918 г. приказ о его назначении уполномоченным по делам искусств Витебской губернии. «Товарищу Шагалу предоставляется право организации художественных школ и музеев, выставок, лекций и докладов по искусству и всех других художественных предприятий в пределах г. Витебска и всей Витебской губернии»[228].

Так начались для него восемнадцать месяцев бурной деятельности, споров, проблем разного рода, после чего в 1920 г. эстафету подхватили К. Малевич и В. Ермолаева.

Витебская художественная школа в первые годы революции

В последнее время в Витебске опубликовано много статей об этом периоде жизни Шагала и художественной школе, которые вместе с соответствующими архивными документами или без них позволяют составить хронологию событий и список преподавателей.

Школа под руководством Марка Шагала

В статье, опубликованной в газете «Витебский листок» 16 ноября 1918 г., Шагал сообщал о торжественном открытии художественного училища, которое «даст возможность здесь же на месте направлять по истинному пути начинающего художника из народа»[229]. Предполагалось открытие мастерских по осуществлению декоративных работ (живописных, лепных, деревянных и т.д.), изготовление вывесок, плакатов. Училище должно было открыться после приезда художников из столицы, набора учащихся, педагогов и необходимого финансового обеспечения.

Еще до начала работы школы в ноябре 1918 г. Шагал обратился к местным малярам для выполнения заказов по украшению города в честь первой годовщины революции. Впоследствии они первыми пожелали записаться в училище в составе уже существующей артели[230]. Шагал принял их «как учащихся Художественной школы»[231]. Ему понадобилось несколько месяцев, чтобы подготовиться к началу занятий в марте 1919 г. Постепенно создавался коллектив педагогов и руководящий состав.

Подготовка к открытию училища началась уже в декабре 1918 г. Комиссия в составе М. Шагала, М. Добужинского[232] и И. Тильберга[233] организовала конкурс эскизов художественных вывесок для школы и других организаций. Такая инициатива оказалась неожиданной для витеблян: кандидатов оказалось немного. Комиссии пришлось продлить конкурс до 13 декабря[234]. В конце концов, 20 декабря, не скупясь на советы кандидатам, она выбрала три эскиза, один из которых был выполнен С. Юдо-

виным[235]. С тех пор все заказы на исполнение таких работ (вывески, афиши, декорации) принимались только коммунальными мастерскими, где числились все художники и ремесленники, а лучший проект отбирался по результатам конкурса. Еще один пункт свидетельствует о ходе подготовки к созданию школы: запрос об окладах сотрудников и удовлетворение его Отделом труда 16 декабря 1918 г.[236] Шагал добился разрешения на размещение училища в национализированном частном особняке банкира и купца первой гильдии И. Вишняка[237]. Телеграмма от 20 декабря 1918 г. подтвердила назначение М. Добужинского директором школы, которая располагалась по ул. Бухаринской, дом 10, а также М. Шагала, Н. Радлова, И. Тильберга и Н. Любавиной в качестве преподавателей[238].

Официальное открытие состоялось 28 января 1919 г. Выступавшие в этот день художники М. Шагал, М. Добужинский, К. Богуславская говорили далекими от торжественности, «простыми искренними словами, так, как говорят люди в жизни»[239]. В своей страстной речи Шагал напомнил о необходимости «дать возможность процветать левому искусству»[240]. Учащиеся школы должны были изучать следующие дисциплины: «1. Теоретическое ознакомление с методами современного левого искусства. 2. Композиция рисунков для целей прикладного искусства: обои, вышивки, переплет, раскраска по дереву и т.д. 3. Практические занятия. Руководитель мастерской К.Л. Богуславская»[241].

Новая преподавательница была женой художника-конструктивиста Ивана Пуни, который в начале года тоже стал членом педагогического коллектива.

График Н. Радлов должен был руководить мастерской рисунка и читать лекции по истории искусства; И. Тильберг отвечал за преподавание скульптуры, а Н. Любавина вела подготовительные курсы и детскую мастерскую. В феврале 1919 г. М. Добужинский уехал из Витебска, а на его место был назначен новый заведующий – Александр Ромм, о чем свидетельствует приказ подотдела ИЗО[242]. Шагал познакомился с А. Роммом еще в 1909 г. в школе Л. Бакста, затем встречался с ним в Париже. Получив должность уполномоченного, он тут же пригласил друга в Витебск и назначил его председателем Комиссии по украшению города. Руководство школой, однако, осуществлял сам Шагал, о чем говорят архивные документы с подписью: «Заведующий художественным училищем Шагал». Ромм до 1922 г.

активно участвовал в деятельности отдела ИЗО, а также читал лекции в школе.

Шагал выполнял несколько функций: уполномоченного по делам искусств, руководителя живописной мастерской (с января), заведующего училищем (с февраля-марта). Кроме того, по его инициативе в губернском отделе просвещения в январе 1919 г. был учрежден подотдел ИЗО, в обязанности которого входило формирование коллегии и подготовка бюджета[243]. Впоследствии Шагал возглавил эту новую структуру.

10 мая 1919 г. А. Ромм был назначен заведующим подотделом ИЗО. Шагалу удалось получить кредиты на организацию мастерских, обучение и оплату работы педагогов, открытие склада красок, на создание музея, декораций для передвижных театров, подготовку книжной выставки. Бюджет подотдела ИЗО составил 8% общего бюджета, выделенного на искусство и просвещение. В начале февраля Шагал обратился к власти с заявлением об увеличении штата преподавателей из расчета один педагог на 25 учащихся; просьба была удовлетворена Отделом труда.

В соответствии с официальными директивами Марк Захарович основал школу, где работали свободные мастерские («Свомас») под руководством художников различных творческих тенденций, которые могли самостоятельно разрабатывать и применять на практике собственную педагогическую систему. Он был сторонником лояльных отношений с преподавателями. В учебном заведении не было стандартной программы, студенты могли свободно переходить из одной мастерской в другую и приспосабливаться к требованиям и методике каждого педагога. Как и Пэн, Шагал отстаивал демократическую форму преподавания, предпочитая непосредственность излишней авторитарности. Руководящим органом училища был Совет, куда входили все преподаватели, заведующий и представители подотдела ИЗО[244].

Для большей популярности школы и в целях привлечения в нее широких слоев населения организовывались вечерние занятия в мастерских живописи, рисунка, скульптуры и прикладного искусства[245].

Чтобы попасть в шагаловский класс, необходимо было выдержать довольно строгий вступительный экзамен и представить рисунки[246]. Такая форма отбора свидетельствовала об определенном успехе училища (по крайней мере, мастерской

Шагала) и невозможности принять всех желающих. Укреплению финансового положения школы способствовал приказ, согласно которому «все учреждения, торгово-промышленные заведения и частные лица обязаны сдавать все заказы на декоративные и живописно-малярные работы, как-то: по писанию вывесок, плакатов, афиш, театральных декораций, росписи и окраске зданий – исключительно Коммунальной мастерской при Витебском народном художественном училище»[247].

Такое решение обеспечило дополнительные заказы и источники прибыли, в частности, для украшения города в честь празднования Первомая 1919 г.

В училище появились новые преподаватели: в начале апреля 1919 г. приехала Вера Ермолаева, газета «Витебский листок» упоминает ее имя в статье от 10 апреля, сообщая, что она вместе с Н. Радловым и М. Лебедевой принимала активное участие в деятельности отдела ИЗО.

В. Ермолаева училась в Петрограде, затем работала в отделе музеев Наркомпроса[248]. Будучи активным членом Союза молодежи, она хорошо знала многих художников-авангардистов. Была командирована в Витебск Д. Штеренбергом, заведующим отделом ИЗО Наркомпроса, вместо выбывшего М. Добужинского. Поскольку Шагал уже занимал этот пост, Вера Ермолаева стала его заместителем, занимаясь в основном административными вопросами, и исполняла обязанности директора в его отсутствие. Кроме того, она руководила живописно-рисовальной мастерской, где вела уроки по основам кубофутуризма.

В мае 1919 г. по приглашению Шагала в Витебск приехал Эль Лисицкий для преподавания архитектуры, графики и печати[249], а в июне того же года Ю. Пэн возглавил одну из живописных мастерских. А. Ромм, параллельно со своей деятельностью заведующего подотделом ИЗО, читал лекции по истории искусства[250]. Весной в школу прибыли и другие педагоги: Д. Якерсон (скульптура), С. Козлинская (декоративно-прикладное искусство), Нина Коган (подготовительные занятия).

Итоги первого учебного года в народном училище были довольно успешными. Шагалу удалось открыть разнообразные мастерские, открыть подобные школы в Велиже и Невеле, создать коллектив компетентных педагогов и художников-авангардистов, принять большое количество учащихся[251], не прибегая к дискриминационным методам отбора.

Так или иначе, но он сумел добиться значительного государственного финансирования. Второй учебный год, который последовал за первым без перерыва, более бурный и богатый событиями, для Шагала сложился неудачно и вынудил его окончательно покинуть родной город.

К сентябрю 1919 г. педагогический коллектив почти полностью изменился. Весной Витебск покинули И. Пуни, его супруга К. Богуславская, И. Тильберг и Н. Любавина. Их заменили Ю. Пэн (подготовительные занятия), Д. Якерсон (скульптура), Эль Лисицкий (графика, печать), С. Козлинская (прикладное искусство). В марте 1919 г. из Петрограда, где преподавала рисунок, приехала Нина Коган, чтобы вести подготовительные занятия. М. Шагал и В. Ермолаева продолжали руководить живописными мастерскими, А. Ромм читать лекции. В мастерской прикладного искусства работали вышивальщица и столяр. Студентов было около 120 человек, из них стоит назвать И. Гавриса, будущего заместителя В. Ермолаевой, а после ее отъезда – директора училища Г. Носкова, будущего преподавателя Н. Суэтина[252], Л. Хидекеля[253], Л. Юдина[254], И. Чашника[255], в дальнейшем – последователей К. Малевича.

Чтобы учиться в мастерской Шагала, надо было по-прежнему сдавать вступительные экзамены, а на подготовительные курсы доступ был свободным для всех желающих независимо от возраста.

В начале ноября 1919 г. по инициативе Эль Лисицкого и В. Ермолаевой приехал новый преподаватель – Казимир Малевич[256]. До этого, в октябре того же года, Эль Лисицкий был командирован в Москву за оборудованием и материалами для графической мастерской (бумага, чернила, станок). Возможно, именно тогда он договорился с Малевичем о его отъезде в Витебск. В октябре же Малевич написал заявление об уходе из Московских Свободных мастерских, мотивируя его своим тяжелым материальным положением, не позволявшим ему продолжать жить и работать в Москве[257].

У Малевича было много и других причин согласиться на преподавание в провинциальном городе[258]. Прежде всего, сложная экономическая ситуация как результат новой экономической политики (нэпа) вынуждало уезжать из столицы в глубинку, менее пострадавшую от проблем продовольственного снабжения. Кроме того, художника и его теорию супрематизма все активнее критиковали руководители новых творческих течений.

В. Татлин и А. Родченко открыто ставили под сомнение философию художника, противопоставляя ему эстетику конструктивизма, а И. Клюн, его бывший единомышленник, подверг нападкам *Черный квадрат*. Начиная с 1916 г. Малевича покинули также его некоторые последователи, а в Витебске В. Ермолаева, Эль Лисицкий и Н. Коган были готовы активно поддерживать его. Следовательно, представилась возможность заняться экспериментальной педагогикой, о которой он так долго мечтал, разработать образовательную программу, основанную на живом искусстве и признании новых живописных тенденций, и осуществить на практике свой проект объединения школы, мастерской и музея. Он хотел также воспользоваться случаем, чтобы опубликовать свои теоретические работы, написанные в Москве или те, которые будут созданы на новом месте. Издание его трудов и было главной целью Малевича, что стало возможным благодаря типографии и графической мастерской Эль Лисицкого. Таким образом, от приезда в Витебск он только выиграл, намереваясь поначалу остаться в городе на несколько месяцев, чтобы потом вернуться в Петроград, а оттуда уехать за границу.

К. Малевич был очень требовательным к материальным условиям жизни в Витебске. В письме от 29 октября он настаивал на обустроенном помещении и гарантированной заработной плате, а также представлении обширной мастерской с обязательным наличием необходимых материалов (дерево, листовое железо). «С самого начала, с первых дней приезда Малевича между ним и Шагалом возникли трения и принципиальные расхождения во взглядах на то, чему и как нужно учить в Витебской школе»[259]. Малевич считал, что современное искусство началось с Сезанна, поэтому предлагал изучать основные живописные направления: сезаннизм, футуризм, кубизм и супрематизм, причем последний исследовался более углубленно (колорит, архитектура, движение, философия). Кроме того, художник был уверен в необходимости коллективной практики искусства. 14 февраля 1920 г. была основана группа УНОВИС («Утвердители нового искусства»)[260]. В том же году Малевич обратился к архитектуре, новой для него художественной форме, считая, что супрематизм не должен развиваться только в живописи. Его единомышленники Эль Лисицкий, Л. Хидекель и И. Чашник, последовательные архитекторы-супрематисты, подготовили проекты, которые так и не были реализованы (*Трибуна Ленина*,

созданная И. Чашником в мастерской Эль Лисицкого). Позже Малевич начал разработку «архитектонов», утопических архитектурных форм космического масштаба. Эль Лисицкий, пожертвовав дружбой с Шагалом, развивал собственную концепцию трехмерного супрематизма в виде *проунов*, геометрических структур в пространстве, своеобразных учебных моделей и «пересадочных станций от живописи к архитектуре»[261].

Члены УНОВИСа, кроме того, занимались прикладным искусством. Многочисленные проекты посуды, украшений, тканей, одежды и плакатов подтверждали их убеждение в том, что картина больше не рассматривалась как основа изобразительного искусства. Два самых активных супрематиста, Н. Суэтин и И. Чашник, оба уроженцы Белоруссии, много работали с фарфором.

В феврале 1920 г. был учрежден Революционный совет УНОВИСа, деятельность которого сводилась к организации выставок, лекций, праздничному оформлению города в стиле супрематизма, а также к публикациям теоретических трудов Малевича и изданию альманаха *УНОВИС*[262]. В начале 1920 г. объединение было чрезвычайно активным: создание организационной структуры, разработка программы занятий в мастерских, подготовка декораций и костюмов к спектаклям, в частности к опере *Победа над солнцем*, участие в митингах и диспутах об искусстве. Все это способствовало возникновению духа соперничества, который в значительной степени стимулировал творчество как учащихся, так и самого Малевича. Филиалы УНОВИСа были открыты в Петрограде, Смоленске и Самаре.

Исходя из идеи коллективного искусства, супрематическое объединение получило в свое распоряжение «общий лекционный зал коллективной живописи УНОВИСа», своеобразную уникальную мастерскую, где преподаватели В. Ермолаева, Н. Коган и Эль Лисицкий давали уроки под руководством Малевича. Педагогическая система, разработанная последним, состояла в том, чтобы вовлечь студентов в совместные проекты, осуществляемые в режиме срочности. Вынужденные незамедлительно включиться в производство, они ощущали себя не учениками, а авторами коллективного произведения, подписываясь не личными именами, а логотипом «Мастерская Малевича»[263].

Создание такого мощного объединения нарушило нормальную работу школы. Мастер, человек харизматичный, обладавший огромной притягательностью и вызывавший большой

интерес у студентов[264], сознательно способствовал изоляции УНОВИСа от остальных сотрудников и выразил желание избавиться от недостаточно революционных педагогов. Враждебная позиция по отношению к Шагалу также испортила благотворную атмосферу. Многие учащиеся, воспитанные на традициях реализма в мастерской Пэна, попали под влияние супрематизма и теперь восхищались жизненной активностью группы УНОВИС. Студенты Малевича, молодые предприимчивые энтузиасты, оказались, таким образом, в большинстве. Их лидер любил публичные выступления и диспуты, обладал редким талантом убеждать. Критик Николай Пунин очень хорошо почувствовал малевичскую харизму: «Малевич <...> любил демонстрации, декларации, диспуты, новые аксиомы… Вокруг него всегда шумели и суетились, он имел многих последователей и учеников-фанатиков. Он умел внушать неограниченную веру в себя, ученики его боготворили, как Наполеона армия…»[265].

Натан Эфрос, член УНОВИСа, в своих воспоминаниях восторгался обликом учителя: «Профессорский вид, суховатый, тихий, но чрезвычайно уверенный голос придавали его облику притягательную силу. Мы, члены творкома УНОВИСа, были им покорены. Мы сидели и слушали его очередное высказывание, как загипнотизированные»[266].

Отъезд Шагала часто объясняют отказом большинства студентов от его эстетики. Сам художник представил ситуацию, вынудившую его покинуть Витебск, как спровоцированную Малевичем, когда в его отсутствие вывеска «Свободная Академия»[267] была заменена на «Супрематическую Академию»[268]. Однако архивные документы и исследования А. Шатских излагают иную версию.

Газета «Витебский листок» сообщала, что в апреле 1919 г. Шагал написал первое заявление об уходе с должности уполномоченного по делам искусств: «Центр не нашел возможным удовлетворить ходатайство художника М. Шагала об освобождении его от должности уполномоченного по делам искусств Витебской губернии»[269]. Причины этого заявления неизвестны, хотя уместно предположить, что речь шла о конфликте живописца с А. Роммом и местными властями, а также о проблемах материального характера. Может быть, он чувствовал себя в изоляции и стремился уехать в столицу вслед за другими художниками?

В сентябре 1919 г. Шагал вновь предпринял попытку покинуть школу. Местная газета[270] 19 сентября, за полтора месяца до появления Малевича, напечатала письмо учащихся, выступивших против отъезда учителя, причины которого четко не объясняются и остаются загадкой: «…действия некоторых лиц, создавших в школе за последнее время невозможную атмосферу для деятельности Марка Захаровича Шагала как заведующего училищем, являются абсолютно недопустимыми и заслуживающими резко отрицательного отношения»[271].

Далее в статье перечислялись аргументы в пользу Шагала, доказывавшие необходимость его присутствия в школе, в чем общее собрание выразило ему свою полную поддержку. Мы не в состоянии сегодня узнать, какие события привели художника к принятию такого решения, можем лишь догадываться по отдельным свидетельствам о его сложных отношениях с некоторыми преподавателями и представителями местной власти. Одна из наиболее правдоподобных версий связана с конфликтом между М. Шагалом и А. Роммом, который разросся до такой степени, что художник принял решение лишить лектора квартиры, находившейся в здании школы[272]. Последний в своих воспоминания резко отзывается о настроении и агрессивности мастера[273]. Как бы то ни было, письмо студентов доказывает, что в сентябре 1919 г. Шагал окончательно испортил отношения с некоторыми работниками училища и отдела ИЗО и, независимо от действий Малевича, решил уйти в отставку.

Александра Шатских цитирует другой документ, датируемый 17 ноября 1919 г., т.е. уже после приезда Малевича. В своем третьем заявлении об уходе Шагал просил освободить его от обязанностей заведующего и предоставить должность простого педагога[274], а, судя по другим источникам, назначить преподавателем «Свомаса» в Москве[275]. Под давлением студентов он вынужден был остаться, рассматривая работу как нравственный долг и понимая, что при нем школа могла бы продолжать демократическую деятельность. Этот несостоявшийся отъезд можно объяснить растущей популярностью Малевича, который вел себя как новый руководитель училища. Разногласия между двумя художниками не имели личностного характера, их отношения всегда были довольно любезными и учтивыми.

Приезд Малевича поначалу был на руку Шагалу, который доброжелательно отнесся к созданию группы УНОВИС; более того, ее успех способствовал открытию в феврале еще одной

мастерской, удовлетворив горячие пожелания студентов. Безусловно, директору училища был не по нраву уход части его учеников, связанный с растущим авторитетом супрематизма, неприятием его живописи большинством студентов и наличием группировок в учебном заведении, которое представлялось ему как единое целое. В своем письме П. Эттингеру Шагал открыто говорил о сложившейся ситуации: «Ныне группировки “направлений” достигли своей остроты; это 1) молодежь кругом Малевича и 2) молодежь кругом меня. Оба мы, устремляясь одинаково к левому кругу искусства, однако различно смотрим на цели и средства его»[276].

Вернувшись в мае из поездки в Москву, где он отбирал картины для Витебского музея и «выбивал» субсидии и материалы, Марк Захарович оказался перед свершившимся фактом: ученики больше не поддерживали ни шагаловскую живопись, ни его самого и не собирались далее удерживать мэтра. Кроме того, Шагал стремился освободиться от обязанностей директора, тяжелой ноши, которая мешала ему заниматься творчеством. В Витебских архивах сохранилось большое количество ведомостей, заявлений с просьбой выдать кредиты, увеличить заработную плату. С помощью В. Ермолаевой он должен был решать вопросы обеспечения дровами и одеждой к зиме 1919–1920 гг., а также компенсации за сверхсрочную работу сотрудников школы. Задержка зарплаты стала явлением, как видно из следующего письма, довольно частым: «… мы, служащие Витебского высшего художественного училища, уже два месяца не получали жалованья, и ни у кого денег для уплаты членских взносов не имеется…»[277]. Отдел ИЗО, по всей вероятности, получил очень слабое финансирование в конце 1919 – начале 1920 г., что помешало реализации многих проектов и заставило художника безмерно страдать.

Возмущение Шагала достигло предела в июне 1920 г., о чем свидетельствует его письмо, адресованное Местной тарифно-расценочной комиссии Месткома Витебского «Свомаса» и Центральной тарифно-расценочной комиссии Витебского губотдела: «Губотдел просвещения систематически выписывает мне оклад 4800 рублей, в то время, когда инструктора и др., в свое время мною же приглашенные на службу, получают 8400 (в основном). Такое положение вещей не дало б, конечно, мне жить и работать в Витебске. Я не только материально теряю, но морально оскорблен. Ужели я, основавший здесь Витебское

народное художественное училище, заведующий и профессор-руководитель его, работающий с Октябрьской революции в Витебске в области художественного просвещения, не заслужил того, чтобы получить хотя бы инструкторского оклада. Если Комиссии признают за мною работоспособность хотя бы школьного инструктора, я прошу выписать мне разницу»[278].

Подобное отношение можно объяснить тем фактом, что Шагал не был членом Союза работников просвещения и социальной культуры и не получал зарплату как директор училища. Просьба художника была отвергнута местной комиссией и передана в Центральную, решение которой нам неизвестно. В любом случае, он покинул школу сразу после этого письма, последней попытки протеста против вопиющей неблагодарности.

19 июня 1920 г. В. Ермолаева (а не Малевич) была назначена отделом ИЗО Наркомпроса заведующей Свободными мастерскими вместо М. Шагала. Приказ от 24 июня подтверждает данное назначение[279]. Расстроенный поступком студентов, конфликтом с властями и бюрократией, а также своим безысходным материальным и финансовым положением, художник прекрасно понимал, что не может дальше оставаться во главе учреждения. Обязанности директора не позволяли ему уделять достаточно времени своим картинам, жене и дочери. Ему также было невыносимо видеть свою разоренную мастерскую, попавшую в распоряжение Малевича, искусство которого он не понял и не оценил. Оба мастера придерживались совершенно разных позиций относительно педагогических методов и художественных концепций: Шагал был индивидуалистом, творцом-одиночкой, привязанным к станковой живописи, в то время как Малевич, фигура харизматическая, предпочитал коллективное творчество, безусловно, близкое официальной идеологии и современным поискам. Страстно увлеченный теорией супрематизма, он воплощал его на практике с помощью новой заведующей школой Веры Ермолаевой.

Школа под руководством Веры Ермолаевой

Вера Ермолаева выполняла обязанности директора и до отъезда Шагала, чаще всего в его отсутствие, подписывая документы, как, например, письмо, датируемое апрелем 1920 г.: «Заведующая художественным училищем»[280]. Ее назначение не вызвало серьезных изменений в жизни школы, поскольку она

привыкла осуществлять руководство вместе с Марком Захаровичем.

В начале 1920 г. профессорам и учащимся удалось организовать поездку в Москву. В своем отчете в ЦТРК от 16 июля 1920 г. Вера Ермолаева отмечала «интенсивную» деятельность училища в мае и июне. В мае студенты готовились к отчетной выставке своих произведений в Москве в рамках Всероссийской конференции учащихся. В июне все отправились в столицу для представления своих работ, которые были высоко оценены московскими художниками. Они посещали выставочные залы и музеи столицы, а по приезде в Витебск решили использовать часть помещений под экспозицию, читали лекции для учащихся других школ[281].

Осуществляя в летний период подготовку к началу учебного года, Ермолаева обратилась к властям с просьбой о расширении штата, в частности введении ставки библиотекаря, должности слесаря-механика для руководства новой мастерской, разделении функции по заведованию складом художественных материалов и зданием мастерских между двумя лицами[282]. В ноябре была утверждена ставка заместителя заведующего складом, а нештатный библиотекарь И. Гаврис так и не получил зарплату.

В начале учебного года (сентябрь 1920 г.) в школе работали следующие педагоги: К. Малевич, В. Ермолаева, Н. Коган, Ю. Пэн и Д. Якерсон. Новыми преподавателями были С. Юдовин, заменивший Эль Лисицкого[283] (который в начале 1921 г. уехал Москву, во ВХУТЕМАС) в графической мастерской, и Г. Носков, прибывший в апреле 1921 г. В октябре 1920 г. заведующая жаловалась на нехватку профессуры, что вынуждало пятерых педагогов вести занятия в аудиториях в два раза более многочисленных, нежели предусмотрено нормой (Г. Носков к этому времени еще не приехал). Кроме того, она просила у руководства назначить премиальные для сотрудников в связи со сложными условиями работы[284].

С одной стороны, В. Ермолаева ежедневно боролась за самое насущное: выплата зарплаты, сверхурочных, покупка ламп и бумаги, расширение штата сотрудников (зав. складом, сторож, делопроизводитель), о чем говорят архивные документы, а также активно хлопотала о значительном повышении жалованья Казимиру Малевичу: «Профессор Витебских государственных художественных мастерских т. Малевич с 1 ноября 1919 г. ведет специально выбранный курс теории и практики нового

искусства в художественных мастерских: практические занятия по живописи в 3-х мастерских. {…}

Являясь единственным теоретиком и исследователем по вопросам нового искусства, т. Малевич своим присутствием создает учебную жизнь целого ряда учебных коллективов мастерских, а потому присутствие т. Малевича в Витебских мастерских безусловно необходимо. Между тем, ставки, выработанные для руководителей, ниже прожиточной нормы {…}, и посему мастерские ходатайствуют об утверждении т. Малевичу персональной ставки в размере 120 000 рублей в месяц, дабы он мог оставаться на работе в Витебске»[285].

Малевич был единственным преподавателем Витебского «Свомаса», имевшем персональное жалованье, которое в четыре раза превышало ставку его коллег. Начиная с января 1921 г. он стал получать 80 000 рублей, в то время как зарплаты других педагогов составляли лишь 19 000 рублей, включая премии[286].

В течение 1921 г. Ермолаева, находясь в постоянной зависимости от решений Тарификационной комиссии и ограниченных бюджетных средств, продолжала осуществлять руководство персоналом и учебным процессом школы. В марте она столкнулась со случаями недисциплинированности: «…всех подмастерьев, замеченных в умышленной или неумышленной порче работ, а также невнимательном отношении к работам своих товарищей, будут применяться самые репрессивные меры, вплоть до исключения из стен училища. 2) Вынести К.С. Малевичу искреннюю благодарность за его деятельную и продуктивную работу среди подмастерьев Художественного училища в области как живописного, так и культурного развития учащихся»[287].

В апреле 1921 г. прибывший в школу Георгий Носков заменил Нину Коган в подготовительной мастерской[288]. Художница, однако, не ушла из школы, выразив желание преподавать основы конструктивизма[289].

Согласно бухгалтерским ведомостям, в 1921 г. в Витебском «Свомасе» работало пять профессоров живописи, два инструктора в столярной (Б. Храбрый и А. Никольский) и один в литографической (З. Селютин) мастерских и 5–9 иных сотрудников[290]. Система образования в школе могла показаться разнообразной, поскольку Пэн продолжал обучать своих учеников основам реалистической живописи, а другие преподаватели (К. Малевич, В. Ермолаева, Н. Коган и Г. Носков) направляли их творчество на современное искусство: абстракции, супре-

матизм, конструктивизм. Однако свидетельства студентов говорят о том, что Пэн был очень одинок, практически не участвовал в школьной жизни, так как продолжал работать в своей квартире на Гоголевской, в то время как другие педагоги имели мастерские в здании училища, на Бухаринской улице.

Педагогические методы Малевича основывались, прежде всего, на практике. Параллельно с читавшимися теоретическими курсами о современной живописи и произведениях великих художников (Т. Жерико, Э. Делакруа, Г. Курбе, В. Ван Гог, П. Сезанн) он вел свои практические занятия с последующим обсуждением, во время которого анализировал работу совместно с учеником, убеждая его преодолевать трудности и развивать собственный стилистический почерк. Мастер использовал яркие образы, чтобы заинтересовать студентов и выявить склонность каждого к тому или иному течению. Он заставлял их писать натюрморты, сам составлял натурную композицию в манере кубизма, например балалайку и череп. «Теории у нас не было, а были жаркие споры»[291], – вспоминал один из его учеников, который после занятий мэтра бежал к Пэну, где рисовал с натуры. Методы Малевича подвергались критике со стороны властей. Прозванный Юдиным «черным попом», он воспринимался как божий пророк или гуру, гипнотизировавший студентов, нарушая развитие их личности: они могли творить лишь в его отсутствие. Тем не менее многие ученики не разделяли взглядов мастера и смогли избежать его влияния. А. Ромм упрекал Малевича в навязывании учащимся супрематизма в ущерб студии Пэна, слишком маленькой, чтобы принять большое (сорок, по мнению А. Ромма) количество студентов. Школа не давала возможности изучать импрессионизм, если он коголибо интересовал, выбор был один: или реализм, или супрематизм[292].

Ермолаева, со своей стороны, постоянно боролась с бытовыми проблемами, обостренными гражданской войной.

Так, И. Вишняку, обратившемуся с просьбой о выделении жилых комнат его семье в здании школы, она вынуждена была отказать, мотивируя отказ нехваткой помещений для занятий[293].

В июле 1921 г. в Витебск приехал художник-сезаннист Роберт Фальк. Проработав некоторое время педагогом, он в августе был назначен хранителем Музея современного искусства. В начале учебного года, судя по ведомости, в школе препода-

вали В. Ермолаева, К. Малевич, Н. Коган, Г. Носков, С. Юдовин, Ю. Пэн, а также М. Векслер, бывший ученик. Кроме того, на пост заместителя директора был назначен Иван Гаврис, уже заменявший В. Ермолаеву в ее отсутствие в мае 1921 г. Многие выпускники стали руководителями мастерских (Г. Носков, М. Векслер, И. Гаврис), что отчасти решило проблему дефицита средств и штатных преподавателей.

В конце 1921 – январе 1922 г. Витебские высшие государственные художественные технические мастерские были реорганизованы в Витебский художественно-практический институт. Новый статус расширил практическую часть обучения. Ермолаева стала ректором института, но в 1922 г. выделение бюджетных средств для нового вуза прекратилось. Письмо губпрофобра (Витебский губернский отдел профессионального образования) сообщало об острых финансовых затруднениях и обязывало руководство школы установить минимальный штат сотрудников: «Витгубпрофобр категорически предлагает произвести сокращение штатов возможно широко, оставив только те должности, дальнейшее сокращение которых должно катастрофически отозваться на учебных заведениях»[294].

Такое решение отражало реальное положение вещей в конце 1921 – начале 1922 г., когда на повестке дня в стране стоял только один вопрос: «борьба с голодом». Речь шла о невыносимых условиях жизни населения. Положение мастерских было критическим из-за полного отсутствия материальных средств и невозможности взыскивать плату с учащихся ввиду их бедности. Брошенные на произвол судьбы местными и центральными органами власти, которые на бесконечные просьбы института о помощи отвечали неизменным отказом, страдавшие от голода и болезней сотрудники вынуждены были продавать мебель, чтобы приобрести необходимые материалы для работы: «Преподаватели голодали, у <жены> Малевича на почве недоедания развился туберкулез»[295]. В этих условиях школа все-таки смогла произвести свой первый выпуск: 11 человек получили дипломы, а 17 должны были продолжить образование в Москве или Петрограде. Под давлением развернутой властями враждебной по отношению к искусству авангарда политики Малевич со своими единомышленниками был вынужден в июне 1922 г. уехать в Москву[296], а затем в Петроград, где продолжал преподавать основы супрематического искусства в Гинхуке.

В августе того же года, после тщетных попыток спасти институт, Витебск покинула В. Ермолаева, чтобы затем присоединиться к Казимиру Севериновичу и стать педагогом Гинхука.

Осенью школа переживала серьезный кризис в связи с отъездом многих сотрудников и профессоров, «не было средств, чтобы пригласить новых педагогов и отремонтировать здание»[297]. Ермолаева передала дела И. Гаврису, молодому художнику и неопытному администратору, которому было трудно справляться с требованиями местных властей. В это время на общем собрании Ю. Пэна избрали проректором по учебной работе, С. Юдовина – проректором по хозяйственной части, А. Бразер и Е. Минин стали преподавателями. Атмосфера в школе была катастрофической, руководство города грозилось отдать часть ее помещений Музыкальному техникуму: в итоге после ремонта преподаватели лишились мастерских на первом этаже[298].

Тем не менее школе удалось организовать две выставки в середине и конце учебного года, в течение которого там обучалось 60 студентов, что далеко не сравнимо с большим количеством учащихся, посещавших школу с января 1919 по май 1921 г.

В начале апреля государство решило опять полностью реорганизовать институт и перевести его в помещение бывшей синагоги, чему И. Гаврис не смог противиться.

После ревизионного инспектирования учреждения губернские власти приняли решение преобразовать его в Витебский художественный техникум, который начал работать в сентябре 1923 г. Пэн оставил официальную педагогическую работу и вернулся к частным урокам в своей мастерской. С уходом И. Гавриса школу возглавил скульптор М. Керзин, бывший директор художественного техникума в Велиже. Оттуда приехали и многие преподаватели, опытные художники, приверженцы реализма (Н. Волков, М. Энде, М. Лебедева), заменившие старую профессуру (Ю. Пэна, А. Бразера, Е. Минина, С. Юдовина). Это решение, принятое на национальном уровне, положило конец развитию авангардных течений, супрематизму и левому искусству. Бывшие педагоги, такие как Ю. Пэн, С. Юдовин и Е. Минин, возмущались авторитаризмом директора М. Керзина и обвиняли его в предательстве демократических принципов свободных мастерских.

В течение нескольких лет Витебск был творческой лабораторией художников-новаторов различных направлений, которые

не только применяли на практике и в педагогике свои эстетические теории, но и преображали город, превращая его в художественную Мекку авангарда.

Далее мы рассмотрим, как Шагал реализовал еще одну задачу своего пребывания в Витебске, т.е. задачу создания из родного города очага культурной жизни в регионе.

Витебск – художественный центр авангарда

В обязанности Шагала как уполномоченного по делам искусств Витебской губернии входило не только открытие художественной школы, но и организация «музеев, выставок, лекций и докладов по искусству и всех других художественных предприятий в пределах Витебска и всей Витебской губернии»[299].

Революционные праздники и украшение города

Первоочередным мероприятием Шагала – уполномоченного по делам искусств – оказалась подготовка Витебска к празднованию первой годовщины Октябрьской революции. Была создана художественная Комиссия по украшению города, куда вошли А. Ромм[300], Ю. Пэн[301], А. Бразер, С. Юдовин, Д. Якерсон. Для реализации работ, выполненных по эскизам М. Шагала, Д. Якерсона и М. Фридлендера, приглашались все витебские художники. 16 октября вышло распоряжение: «Всем лицам и учреждениям, имеющим мольберты, предлагается передать таковые во временное распоряжение художественной Комиссии по украшению г. Витебска к Октябрьским праздникам»[302]. Газетные статьи того времени позволяют судить о многих аспектах и атмосфере этого мероприятия: «Украшение города в дни праздника было самым удачным, что было сделано для пролетарского праздника. Яркие художественные тона плакатов, их сюжеты и размещение – все это придавало городу необычный вид. Особенно эффектен был город вечером, когда зажглись гирлянды электрических огней, заливших многоцветными лучами дома, убранные зеленью»[303].

Впервые революционное искусство захватило город, что поразило многих его жителей. Проснувшись рано утром, они стали свидетелями удивительного зрелища: 450 огромных плакатов, флаги, гирлянды украшали дома, семь триумфальных арок возвышались на площадях. На улицах можно было видеть панно, созданные по эскизам Шагала, с лозунгами: *Мир хижинам, война дворцам, Вперед, вперед без остановки!*, а также – *Ре-*

волюция слов и букв. Буйная красочность, сказочные мотивы, простой рисунок его композиций отлично подходили к оформлению города. Местная газета в то же время возмущалась расточительностью художников, в частности пустой тратой денег на ткани. Дирижер Н. Малько вспоминал: «Жители Витебска с удивлением смотрели на изображенных там зеленых лошадей и на "летающего" еврея. Мирных провинциалов одинаково изумляли и цвет лошадей, и сюжеты картин, и поза рисованного над домами человека: ничто не указывало на то, что человек летит»[304].

Празднование Октябрьской годовщины задало тон культурной жизни города и подготовило платформу для создания революционной художественной школы. Искусство выходило на улицы. Выполненное по эскизам М. Шагала, Эль Лисицкого, В. Ермолаевой и К. Малевича оформление Витебска 1919 г. было «грандиозным, неожиданным и ошеломляющим»[305]. Авторы дали волю воображению, используя испытанные средства: афиши, плакаты, транспаранты, панно. Кроме того, они украшали трамвайные вагоны, превращая их в супрематические объекты, расписанные разноцветными геометрическими фигурами и лозунгами (*Владыкой мира будет мир*), а также оригинальным каллиграфическим шрифтом (буквы разного размера и цвета).

Кинорежиссер Сергей Эйзенштейн, вспоминая праздник 1920 г., так описал его атмосферу: «Здесь улицы покрыты белой краской по красным кирпичам, а по белому фону разбежались зеленые круги. Оранжевые квадраты. Синие прямоугольники. Это Витебск 1920 г. По кирпичным его стенам прошлась кисть Казимира Малевича»[306]. В архивных документах есть список 30 фамилий художников, приглашенных для оформления города: среди них, как всегда, К. Малевич, Эль Лисицкий, Н. Коган, В. Ермолаева, И. Клюн и Ю. Пэн, а также молодые менее известные живописцы, ученики последнего – Е. Минин, С. Юдовин, И. Гаврис[307].

Школа, безусловно, привлекалась к организации праздника Первомая и другим важным датам, как, например, Дню работников искусств. Пятая годовщина Октября в 1922 г. была отмечена военным парадом, но приказ председателя исполкома лишил праздник непосредственности и свободного участия в нем населения. Витеблян обязали вывесить флаги на своих домах, украсить балконы лампочками и коврами, освещать фасады на-

чиная с семи часов вечера. Военное руководство должно было следить за тем, чтобы общественные здания, площади, трамваи оформлялись революционными флагами и лозунгами. Транспорт работал до двух часов ночи. 7 ноября на улицах и площадях города должна была состояться массовая демонстрация с участием автомобилей и экипажей. Жители, не подчинившиеся приказу, наказывались в административно-правовом порядке[308].

Октябрьские праздники для художников были поводом выставить свои произведения на улицах и привнести в город дух свободы. Однако с 1922 г. эти праздники стали исключительно революционно-политическими, прерогативой режима. В обязанности уполномоченного по делам искусств и отдела ИЗО, кроме того, входила организация монументальной пропаганды. В 1919 г. в Витебске были установлены памятники Карлу Марксу и Карлу Либкнехту. По результатам конкурса победили проекты Д. Якерсона и А. Бразера. Невель и Полоцк, города губернского подчинения, тоже имели свои статуи К. Маркса. Деятельность Шагала распространялась на всю территорию губернии. Довольно быстро, начиная с 1919 г., открывались художественные школы в Велиже и Невеле, а в 1921 г. их было уже пять (Велиж, Городок, Невель, Полоцк, Орша).

Диспуты и лекции

Город Витебск жил и другими праздниками. Создание Шагалом художественной школы привлекло из столиц многих живописцев, принадлежавших к различным течениям; творческие разногласия часто вызывали многочисленные дебаты. Марк Захарович с удовольствием писал: «Несколько митингов были устроены своими силами. В конечном итоге у нас теперь в городе “засилье художников”. Спорят об искусстве с остервенением»[309]. Первый диспут, организованный Шагалом в декабре 1918 г., касался темы «меньшинств в искусстве». Местная пресса подробно рассказывала о втором диспуте «Футуризм и пролетариат», состоявшемся в феврале 1919 г. с участием М. Шагала, И. Пуни, К. Богуславской, А. Ромма. С большим энтузиазмом автор говорил о первых дискуссиях в Витебске, подвергая сомнению «пролетарскую» основу футуризма: «Споры об искусстве в Витебске – горячие, страстные споры, даже со скандалами, при наличии переполненного зала – не означает ли этот факт сам по себе крупный сдвиг Витебска, начало конца его косности и “ла-

вочного" благополучия? Не есть ли это подлинная революция в искусстве? {…} Футуризм – несомненная революция в искусстве. Не значит ли это, что эта революция пролетарская? Значит ли это, что футуризм есть пролетарское искусство? Этого футуристы пока еще не доказали»[310].

Преподаватели училища читали лекции в других учебных заведениях и на вечерних курсах. К. Богуславская выступила в городе на тему «Актуальные задачи художественной промышленности»[311]. 19 апреля 1920 г. М. Шагал предложил учащимся школы и любителями искусства побеседовать о «Путях творчества», затем состоялся публичный диспут[312]. В июле того же года, по случаю Дня работников искусств, в городском театре прошли лекции «Новые пути в искусстве», «Современное искусство»[313].

В связи с открытием 3 ноября 1919 г. первой государственной выставки картин А. Ромм прочел доклад о течениях в современной живописи; 17 ноября состоялась лекция Малевича «Задачи современного искусства»; 21-го числа того же месяца А. Ромм выступил перед широкой публикой на тему «Творчество Эль Греко»; 3 декабря А. Бразер организовал диспут о целях современной живописи, «на котором выступили все местные художественные силы. Лекции и диспуты привлекали массу народа. Зал был переполнен и не мог вместить всей публики»[314].

Группа УНОВИС, филиал которой находился в Смоленске, выезжала туда с лекциями в октябре 1920 г. В Витебский комитет УНОВИСа входили К. Малевич, Эль Лисицкий, Л. Хидекель, Н. Коган и И. Чашник. Первая лекция состоялась 20 октября и, по сути, выражала позиции Пролеткульта в отношении к русской культуре и искусству. На следующий день Малевич выступил с докладом «Новое искусство». Параллельно учащиеся проводили выставки своих работ, эскизов и плакатов[315]. Революция предоставила художникам возможность высказываться и объяснять свое искусство, а также выставлять произведения и разрабатывать новую живописную культуру.

Выставки и музеи

Миссия Шагала – пробудить интерес к искусству – осуществлялась в процессе организации выставок и создания музея, которые привлекали массы к познанию живописной культуры. В марте 1919 г. мастер пригласил местных художников участвовать в Первой отчетной выставке школы. На ее открытии, 28

июня, были представлены работы учащихся, а также витебских живописцев, скульпторов и прикладников[316].

Первая государственная выставка картин местных и московских художников проходила в ноябре 1919 г. А. Бразер в своем отчете так описал эти события[317]: в конце сентября школа была мобилизована на работу по доставке работ из Москвы, что было крайне сложно, поскольку московские живописцы отказывались давать свои произведения на выставку современного искусства из-за слухов об оккупации Витебска поляками. Несмотря на эти трудности, в город было доставлено 90 картин. В октябре началась подготовка к экспозиции, отбор произведений местных художников, поиск помещения. Развеска работ была довольно сложной и долгой, правление не разрешало вбивать в стены гвозди, боясь повреждений. Во время открытия (8 ноября) и закрытия (22 декабря) выставки состоялись лекции об искусстве. В целом было представлено 240 картин 41 художника, среди которых, кроме местных (А. Бразер, М. Зевин, Ю. Пэн, С. Юдовин), участвовали виднейшие представители основных течений русского авангарда: Н. Альтман, Д. Бурлюк, В. Кандинский, А. Родченко, О. Розанова, А. Экстер, М. Ле Дантю, Н. Куприн, Р. Фальк.

Вторая отчетная выставка проходила с 15 февраля по 1 марта 1920 г. Сотрудники училища вновь приложили для этого всю свою энергию. Необходимо было освободить мастерские, приспособить помещение к выставке и отобрать достойные картины студентов. Преподаватели дежурили на экспозиции и давали зрителям пояснения. К. Малевич и другие педагоги читали лекции об искусстве. Выставка включала 350 работ, ее посетило около 3000 человек, что способствовало привлечению новых учащихся и открытию двух мастерских (К. Малевича и М. Шагала)[318].

Выставка картин современных художников открылась в июле 1920 г. после возвращения учащихся из Москвы. В 1921 г. экспонировала свои работы группа трех живописцев (Л. Зевин, М. Кунин и Э. Волхонский). Кроме того, в том же 1921 г. состоялись две выставки: в марте группа УНОВИС представила исследования преподавателей и студентов, проект «воздуходвижущихся вокзалов», «станций для аэро», «кубистических экспериментов»[319]; в сентябре в честь 25-летия творческой и педагогической деятельности Ю. Пэна в Витебске была организована персональная выставка художника и его учеников.

Журнал «Искусство» так оценил произведения последних: «На этой выставке ясно проступало полнейшее неумение видеть цвет, банальное постижение рисунка, поверхностность плюс подражание Ю.М. Пэну, но отнюдь не лучшим его живописным работам»[320].

Чтобы заинтересовать витеблян современным искусством, уполномоченный по делам искусств принял решение о создании художественного музея; его поддержал Наркомпрос[321]. Шагал получил 60 000 рублей на покупку картин местных мастеров (Ю. Пэна, С. Юдовина, Д. Якерсона). Сначала музей был открыт в школе, где хранились работы учащихся[322], затем его перевели в отдельное помещение. Коллекция постепенно пополнялась произведениями художников-авангардистов: М. Ларионова, М. Ле Дантю, Н. Гончаровой, В. Пестель, А. Родченко, В. Кандинского, Р. Фалька и многих других. В 1921 г. в ней насчитывалось 120 картин местных и столичных живописцев.

По требованию губернского отдела ИЗО творчеству Шагала было отведено особое место. В августе 1921 г. хранителем музея был назначен Роберт Фальк[323].

Публикации

Для распространения информации об искусстве отдел ИЗО содействовал созданию и развитию местной художественной прессы, издательств и книжных иллюстраций. Однако, как отмечал А. Ромм, газета «Революционное искусство», выходившая в 1919 г., вынуждена была закрыться по экономическим причинам – из-за дефицита бумаги. Эстетические и педагогические поиски членов УНОВИСа находили свое воплощение в многочисленных публикациях. Пребывание в Витебске было очень плодотворным для Малевича, здесь он написал много теоретических работ, которые печатались в литографической артели: *Супрематизм. 34 рисунка, О новых системах в искусстве, Бог не скинут*. Издавались статьи В. Ермолаевой *Об изучении кубизма* и Н. Коган *О методе Малевича, примененном в начальной кубистической мастерской абстракции*. Группа УНОВИС напечатала свой известный труд *Альманах “УНОВИС” N°1* в начале 1920 г., а следующий – через год. Руководители и преподаватели училища упорно добивались открытия в ее здании, по улице Бухаринской, библиотеки, что было довольно сложно из-за недостатка средств.

Изобразительное искусство и театр

Как и столичные, Витебские художники активно работали в области сценического искусства. Так, в феврале 1919 г. по инициативе руководства РОСТА[324] в городе был создан Театр революционной сатиры (Теревсат), который открыл путь другим агитационным театрам. Основной задачей театра было информирование зрителей – красноармейцев, рабочих и крестьян – о политических событиях и комментирование их в новой художественной и юмористической форме[325]. Репертуар складывался из одноактных пьес, сатирических представлений, пародий и плясок. Он не имел фиксированного текста, поэтому приходилось прибегать к импровизации. В 1919–1920 гг. Шагал был главным художником Теревсата[326] и оформил большинство его спектаклей, иногда в постановках принимал участие Эль Лисицкий. Сценические формы театра были навеяны петрушечными представлениями, где размалеванные актеры имитировали кукол, а декорации, расписанные Шагалом, имели вид ширмы и щита с отверстиями для головы и рук актеров. Один из петроградских театров заказал художнику декорации к пьесе Н. Гоголя «Женитьба».

После отъезда из Витебска мастер не оставил сценическую деятельность, на этот раз сотрудничая с Государственным еврейским камерным театром под руководством А. Грановского.

Со своей стороны, супрематисты группы УНОВИС в феврале 1920 г. осуществили постановку футуристической оперы «Победа над солнцем» (в 1913 г. сыгранной в Петербурге, в Витебске музыка М. Матюшина не использовалась). В. Ермолаева под руководством К. Малевича подготовила эскизы декораций и костюмов, а затем учащиеся самостоятельно их создавали. Увлеченная сценическим искусством, она активно сотрудничала с городским театром.

УНОВИС осуществил постановку супрематического балета, оформленного Ниной Коган (сценография и хореография). Художница смогла организовать чисто пластическое представление-трансформацию геометрических фигур с участием художников-супрематистов. Следуя традициям петербургских футуристов 1913 г., группа УНОВИС открыла в 1921 г. цикл вечеров современной поэзии, музыки и театра с чтением стихов К. Малевича[327].

17 сентября того же года в Латышском клубе состоялась постановка «Войны и мира» В. Маяковского в исполнении Н. Эф-

роса, декорации были оформлены В. Ермолаевой и Л. Циперсоном. Реакция прессы, скорее ироничная и критическая, отмечала, что актер удивлял публику своим экспериментальным спектаклем. К супрематической версии «Сна в летнюю ночь» Шекспира, что готовила В. Ермолаева с учениками, Е. Кабищер выполнила костюмы, которые «превращали актеров в геометрические объемы, в настоящие живые архитектоны»[328].

Витебск, таким образом, благодаря революции и яркой деятельности великих личностей, стал одним из крупнейших центров России. Практика «левого» искусства развивалась на всех уровнях и коснулась всех слоев населения. «Витебский ренессанс» – термин, обозначающий наиболее интенсивный период культурной жизни города. Его можно сравнить с искрой, на какой-то момент осветившей как историю, так и творчество живописцев. Художественная школа была для педагогов и студентов уникальным опытом, позволившим на практике реализовать свой талант, искать новые пути в искусстве, чтобы достигнуть профессиональной зрелости.

Для одних мгновение полной творческой свободы осталось лишь мгновением (Д. Якерсон, Е. Кабищер-Якерсон, А. Бразер, Е. Минин) и кратким отступлением от карьеры художников-реалистов; для других (Н. Суэтин, И. Чашник, Л. Хидекель, Н. Коган) – определяющим в эстетических поисках и развитии своей художественной идентичности. Витебская «закваска» позволила сотням молодых людей проявить себя и утвердиться в искусстве, но осталась, как в случае с Пэном, только эфемерным эпизодом, более или менее ярким и напряженным.

Были ли витебские художники озабочены политическими вопросами, осознавая себя обязанными революции за создание школы? Какие отношения сложились у них с Советской властью? Соответствовали ли их позиции и инициативы большевистской идеологии? В какой степени Витебская школа была революционной?

3. ШКОЛА АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА НА СЛУЖБЕ НОВОГО РЕЖИМА

После революции 1917 г. многие художники, служа революционной власти, надеялись внести свой вклад в рождение нового мира, где искусство должно было стать всенародным. Группа УНОВИС строила свою творческую программу именно

на этих принципах: «…коль скоро революция для того пришла, чтобы разрушить старый мир и построить новый, то, естественно, этот новый мир, отбросив старые формы-путы, должен для своего выражения выработать новые формы – “революционные”»[329].

Внесли ли витебские художники свой вклад в создание новых форм? Был ли М. Шагал вовлечен в дело революции?

Какова судьба его революционной программы?

Школа и власть

Шагал одним из первых с большим энтузиазмом включился в революционное искусство, став его активным пропагандистом и агитатором. Он рассматривал Витебскую школу как средство реализации своих идей. В письме П. Эттингеру художник с воодушевлением рассказывал о своей работе, сокрушался по поводу нехватки педагогов[330], а в автобиографии иронизировал: «В косоворотке, с кожаным портфелем под мышкой, я выглядел типичным советским служащим. Только длинные волосы да пунцовые щеки (точно сошел с собственной картины) выдавали во мне художника. Глаза азартно блестели, – я поглощен организаторской деятельностью. Вокруг – туча учеников, юнцов, из которых я намерен делать гениев за двадцать четыре часа»[331].

Революционные программы Марка Шагала и объединения УНОВИС

Шагал очень серьезно отнесся к своим новым обязанностям уполномоченного по делам искусств, к которым приступил в 1918 г. В ноябре он включился в работу по созданию структур для обучения и воспитания народных масс.

Пять публичных выступлений в период 1918–1919 гг. позволяют понять, что же двигало художником, каковы были его намерения и сомнения, действительно ли он разбирался в политике.

Первая статья Шагала, напечатанная в местной газете 7 ноября 1918 г.[332], достойна пера истинного борца-революционера. Обращаясь к «рабочим и крестьянам», он отмечал, что они празднуют «первую и редкую» годовщину в истории, что искусство, как и человечество, должно пройти через революцию, чтобы «отстоять свое историческое право на жизнь». Художник

стремился убедить пролетариев в необходимости этого революционного Искусства, даже если оно кажется им страшным и непонятным, утверждая право на его существование и свободу, для чего нужно, чтобы «две революции, политическая и духовная шаг, за шагом искореня{ли} наследие прошлого со всеми предрассудками».

Он выступал за «падение академий, “профессоров” и восстановление в России власти левого искусства как революционного. Веря в его будущее, Шагал призывал: «Предрассудки прочь! Киньтесь с головой в море народного революционного Искусства, безотчетно отдаваясь ему, доверяя».

Выступление живописца было, таким образом, теоретическим и восторженным. Он удачно использовал повод – празднование первой годовщины революции, – чтобы попытаться оправдать искусство авангарда, которое часто оставалось непонятным массам и ценилось лишь меньшинством знатоков, искусство, о котором он так мечтал и которое на первых порах так нуждалось в поддержке. Человек претенциозный и крайний идеалист, художник верил в то, что авангард станет доступным всем: «…мы имеем мужество думать, что за нами будущее».

Второе выступление Шагала в декабре 1918 г.[333], такое же воодушевленное, тем не менее было более агрессивным по отношению к «академикам» и более прагматичным, поскольку представляло концепцию его работы в Витебске: оформление города с участием талантливых местных художников, разочарование «товарищей революционеров», их недоуменное восприятие ими необычного украшения Витебска. Далее он представлял новую систему и проекты художественного образования в губернии: необходимо было сосредоточить в училище все заказы декоративных работ, чтобы независимые художники проходили в нем учебу и выполняли эти заказы, дабы положить конец частной деятельности. Шагал стремился также революционизировать преподавание искусства во всех школах, чтобы привлечь профессоров исходя из уровня их произведений и педагогических концепций. Требуя обязательного обучения рисунку, он предлагал открыть во всех школах соответствующие мастерские рисунка, которые каждый ученик должен был посещать. Статья заканчивалась призывом: «Людей! Художников! Столичных в провинцию! К нам! Какими калачами вас заманить?»

Шагал делал очень много, чтобы реализовать правительственный проект художественного образования масс. Его дея-

тельность поддержали А. Луначарский и Д. Штеренберг, заведующий отделом ИЗО Наркомпроса, что ускорило и упростило воплощение творческих инициатив и на первых порах способствовало их активному развитию. Удивительно, что в прифронтовом городе, коим был Витебск, оккупированный армией, где не хватало места для казарм и госпиталей, мастеру удалось получить национализированный особняк с мебелью. На тот момент у него не было серьезных материальных проблем, он еще свято верил в превращение революции политической в художественную. Его призыв был услышан многими живописцами и скульпторами, которые приехали в Витебск из столиц (И. Пуни, К. Богуславская, Эль Лисицкий, В. Ермолаева, И. Тильберг). Эти грандиозные планы были, однако, осуществлены далеко не во всех школах.

Третья статья Шагала в местной прессе, напечатанная в январе 1919 г.[334], скорее напоминает крик о помощи и начинается с вопросов материального характера: у художников нет столовой, их игнорируют. Каким образом можно привлечь педагогов к работе в таких условиях? Он выражал сожаление о том, что искусству в провинции уделялось мало внимания, все финансы сосредоточены в столицах для проектов агитпропа[335]. Шагал, безусловно, видел зрелищные спектакли и понимал, какие средства уходили на эти цели. Далее Марк Захарович говорил о том, что стремился открыть школу и пригласить столичных художников, «без торжества и речей». Чувствуется, что мастер нуждался в признании, которое невозможно было удовлетворить в Витебске, где население было не способно оценить его искусство. Он призывал трудящихся посещать мастерские для знакомства с левым искусством. С большим воодушевлением Шагал говорил о бурной жизни в столицах, о том, как «неутомимый нарком Луначарский вдохновенно носится от комиссариата в Зимний дворец, от Зимнего – к художникам, от последних – к музыкантам и артистам». В конце статьи он вновь призывал: «Помогайте же и вы нам, кто может, иль, что говорю я! – не мешайте же, в крайнем случае, нам работать, если не всегда сочувствие ваше на нашей стороне. Сделаем кое-что для нашей грустной родины…»

Еще до официального открытия школы художник ощущал некую подавленность. На него, вероятно, повлияла критика губернским комитетом партии его выступления во время празднования годовщины Октября. Эта статья, довольно сбивчивая,

воспроизводит состояние Шагала, его нереализованные ожидания, сомнения и разочарование, вызванные пассивностью жителей столь любимого им города. Четвертое выступление стало настоящим посланием и своеобразным искусствоведческим анализом.

Во второй раз в 1919 г.[336] он пел дифирамбы революции, по крайней мере революции в искусстве. В ответ на критику поборников реализма, большинство из которых было представлено местной администрацией, Марк Захарович вынужден был оправдывать практику левого искусства, начав с критики интеллектуальных дискуссий «искусства для искусства» и противопоставив им революционную эстетику, которая вышла из закрытых мастерских и не ограничивалась творчеством отдельных художников. Далее он попытался дать определение пролетарскому искусству, полагая, что это и есть его «содержание», но отказывался сводить пролетарские «сюжеты» лишь к изображению жизни рабочих, как рекомендовали представители реалистического искусства, напоминавшего эстетику передвижников. «Итак, определять Пролетарское искусство будущего мы должны с большой осторожностью. И в первую очередь определять Пролетарское искусство нужно не с его идеологической содержательной стороны в обычном смысле слова. Именно эту сторону мы должны окончательно обесценить». В любом случае пролетарское искусство должно быть простым, доступным, без претензий и идеологических смыслов. По мнению Шагала, переход к нему возможен лишь при условии полного разрыва с прошлым, «пока вы не вытравили в себе жалкие остатки намеков на прежнее существование – пролетарского в вашем искусстве будет мало». Только после этого разрыва художники могут стать свободными и перестанут служить какому-либо делу или идеологии. В конце концов, пролетарское искусство не адресовалось пролетариату, не разрабатывалось им, а было создано художниками-пролетариями, имевшими пролетарское сознание. В отличие от своих буржуазных коллег они не стремились понравиться «вкусам толпы» и были в явном меньшинстве, по крайней мере вначале. Шагал выдвигал на первый план одну лишь ценность – пластическую форму, а не содержание произведений. Искусство существует не для того, чтобы отвечать на вопросы. «Не даром земля трясется»: сегодняшнее меньшинство станет завтра большинством.

Эта шагаловская статья, как и предыдущие, противоречива и стилистически не выдержана. Мастер не был ни политиком, ни теоретиком искусства: его основным средством выражения была живопись, а не слово. Революция и нападки со стороны приверженцев социальной живописи подтолкнули его к выступлению, желанию быть услышанным, пропаганде нового искусства. Однако тексты его статей показывают, что Шагал был лишь любителем в области политики и человеком, в определенном смысле весьма наивным. Он следовал революционным традициям в борьбе со старыми формами, поддерживал творчество как выражение коллективного труда, отвергая идеологическое искусство как носителя информации. Тем не менее в октябре 1918 г. он сам создавал революционные плакаты и способствовал развитию агитпропа в Витебске.

В своей последней статье в августе 1919 г.[337] он подвел итоги работы школы и, казалось, был удовлетворен первыми месяцами ее деятельности, тем, что Витебск, «бедный город», вышел из летаргического сна и нищенского существования. «Хочу вкратце сказать о том, что уже сделано и что намечается в будущем. {…}Мечты о том, чтобы дети городской бедноты, где-то по домам любовно пачкавшие бумагу, приобщались к искусству – воплощаются». Он мечтал не о мировой революции и политической борьбе, а о спасении Витебска и его детей от мракобесия. Шагал стремился к общему художественному образованию масс, представляя мастерские как пристанище свободы для преподавателей. Он восхищался результатами первой отчетной выставки учащихся, которая «выделила молодые витебские силы». Художник гордился тем, что маляры-живописцы, вышедшие из «мастерских бездарного ремесленника», приобщились к «натюрмортам» в училище. Заканчивается статья просьбой о поддержке проектов и расширении школы, а также реализации заказов на декоративные работы и вывески: «Дайте нам стен! Дайте возможность развернуться местным дарованиям на пользу им и Вам».

Эти заявления позволяют понять шагаловскую программу, его педагогическую установку как заведующего училищем, несмотря на их довольно расплывчатое и неточное выражение. Концепция резюмируется тремя словами: свобода, демократизация, коллективизм.

Шагал надеялся, что революция будет сопровождаться общей либерализацией и освободится от догм, идеологии и форм

академического искусства, доминировавших при царизме. Он считал очень важным свободное творчество живописцев. Никаких ограничений: искусство должно присутствовать везде, на всех стенах и вывесках города. Тот же принцип художник применял в мастерских: каждый педагог руководил работой по своему усмотрению. Студенты могли посещать любые интересующие их курсы, школа не навязывала обязательных занятий. Она предоставила учащимся широкий выбор дисциплин, поскольку преподаватели принадлежали к различным течениям. В книге «Моя жизнь» он вспоминал: «Каждого, кто изъявлял желание у меня работать, я тотчас великодушно зачислял в преподаватели, считая полезным, чтобы в школе были представлены самые разные художественные направления»[338].

Не стоит тем не менее забывать об идеализированном видении художником реальной действительности. По свидетельству А. Ромма, Шагал умел навязывать свои идеи и часто конфликтовал с педагогами, поведение которых ему не нравилось.

Школой руководил «Училищный совет», куда входили преподаватели и несколько студентов, имевших право принимать решения. Распределение заказов осуществлялось на основе конкурсов, в которых могли принимать участие все учащиеся и педагоги, в итоге отбирали лучший проект. Шагал стремился демократизировать искусство не только в плане организационном, но и по его доступности народным массам. Во всех его выступлениях постоянно проводились идеи просвещения масс, создания пролетарского искусства, т.е. подготовки художников-пролетариев. Мастер стремился вывести Витебск из состояния оцепенения и дать возможность молодым витеблянам, часто обездоленным, осуществить мечту и раскрыть творческий потенциал на службе революции и народу. Именно поэтому он обратился за помощью к малярам для праздничного оформления города в ноябре 1918 г. Шагал очень гордился, что большинство его учеников принадлежало к рабочему классу и крестьянству. Архивные документы подтверждают, что все студенты училища происходили из семей рабочих, крестьян и служащих[339].

В этом смысле художник создал истинно народную школу, доступную всем, кто желал посвятить себя живописи, без какой бы то ни было дискриминации, социальной или стилистической. Необходимо было сделать искусство наглядным, частью повседневной жизни, а не только достоянием элиты, поэтому было важно приложить все усилия для украшения города, при-

дать ему современный вид путем росписи зданий и вывесок. Так мастер осуществлял свою мечту «превратить простые дома в музеи, а простых людей – в творцов»[340].

Стремление к идеалу, который разделяли все художники-авангардисты, их призыв «вывести искусство на улицы», позволили Шагалу мобилизовать все творческие силы города и выработать определенное единство действий. Искусство должно было стать коллективной деятельностью, а не частной практикой. Газета «Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов» сообщала в апреле 1919 г.: «Коллегия по делам искусств и художественной промышленности постановила: "Все организации художников и живописцев – союзы, коммуны, артели и т.п. должны быть зарегистрированы при Подотделе ИЗО искусств (Бухаринская, 10). Не зарегистрированные лишаются права получить художественную работу от Подотдела ИЗО искусств"»[341].

В соответствии с данным постановлением М. Шагал и А. Ромм должны были выполнять работу по централизации заказов на художественные вывески, оформление города, положить конец частной практике, «индивидуализму, характерному для прежнего искусства»[342]. Многие документы показывают, что исполнение заказов стало важной обязанностью и одной из задач деятельности А. Ромма.

В 1920 г. он составил список художников, способных выполнять заказы[343]. Эти художники хотели, чтобы искусство получило тот же статус, что и любая иная профессия, стало одной из форм труда, полезного для общества. «В строении училища будут проведены принципы трудовой школы»[344]. Ромм представлял себе школу как коммуну, где «заработок делится между всеми поровну»[345].

Теоретики УНОВИСа преследовали те же задачи: сделать искусство народным, публичным и коллективным. Статья Эль Лисицкого «Новая культура»[346] – манифест во имя коммунизма и свободного коллективного творчества. Здесь же представлена учебная программа его мастерской: архитектура для гибкости ума и широты взглядов; производство книг, «монументов» современности, основы художественного творчества. К. Малевич, известный своим неприятием идеи подчинения художника власти[347], приверженец независимой практики искусства, тем не менее осознавал необходимость разработки новых форм в

новом государстве[348]. В Витебске его верность революции подтверждалась многими листовками УНОВИСа, где «отточенные лозунги придавали текстам воинствующий и механический тон»[349].

Как и в 1919 г., он был недоволен незаконченной стадией революции и сохранением старых форм искусства. Чтобы построить коммунизм и достичь революционных идеалов, он предлагал следовать примеру художников-авангардистов. В этот период в Малевиче «борец берет верх над художником»[350]. По сравнению с шагаловской, деятельность коллектива УНОВИСа была бескомпромиссной. Витебский мастер соглашался выполнить эту благородную миссию в родном городе в память о семье. Супрематисты полностью, без сантиментов посвятили себя делу революции в искусстве, не ожидая от Витебска особого признания. Программу Шагала можно назвать революционной в том смысле, что он своей известностью был обязан Октябрю, который сделал художника благодетелем Витебска. Именно по этой причине, скорее всего личной, Марк Захарович пошел на службу революции и был автором первого проекта пропагандистского искусства в городе, активно и уверенно подхваченного и продолженного членами УНОВИСа.

Искусство пропаганды

Шагаловские проекты, о которых речь шла выше, осуществлялись в соответствии с официальными директивами. Заведующий подотделом ИЗО давал следующие инструкции[351]: введение новых методов и подходов к революционному искусству, коллективизация труда художников, информирование широких масс о задачах современного искусства, организация революционных праздников, выставок, создание школ, музеев с целью пропаганды искусства. Резолюция III съезда Союза работников искусств Витебска призывала художников «быть активными участниками в социалистическом строительстве и принимать деятельное участие в строительстве новой жизни в деле осуществления социалистического идеала, так как новые экономические и политические формы немедленно влекут за собой революцию в искусстве»[352].

А. Ромм в своих воспоминаниях так рассказывает об участии Шагала в пропаганде революционного искусства: «Шагал вошел в роль советского деятеля. Он любил заседать, сочинять циркуляры, просматривать протоколы, назначать комиссии,

подкомиссии и секции, вырабатывать программы и учебные планы. {...}. Авторитет Шагала был велик»[353].

Пропаганда стала главной задачей не только властей, но и самих художников, о чем свидетельствуют многочисленные проекты и эскизы, сохранившиеся в архивах. Отвергая «искусство для искусства», они способствовали развитию утилитарной культуры, родившейся из столичного конструктивизма и ставшей на путь службы революции. Агитация играла довольно значительную роль в деятельности преподавателей школы, будучи частью их миссии. Мастерские прикладного искусства, «художественной промышленности» существовали со дня основания училища и постоянно расширялись, обеспечивая город изделиями из дерева, тканей, бумаги, а также картинами. Празднование годовщин Октября сделало Витебск центром авангарда и пропаганды, поскольку это был один из первых опытов практики массового агитационного искусства.

Благодаря заказам Витебского отделения РОСТА (Российское телеграфное агентство) и производству вывесок город приобрел революционный вид.

Витебское РОСТА, в функции которого входили сбор и распространение информации о войне и актуальных вопросах жизни страны, было основным заказчиком вывесок, проспектов и выпускало к революционным датам, другим массовым кампаниям «около 50 000 экземпляров лозунгов и воззваний, а также 8 плакатов тиражом 25 000 экземпляров»[354]. Школа, таким образом, должна была наладить производство тысяч плакатов, афиш и «сатирических окон» в сотрудничестве с РОСТА. Стенные газеты, световые афиши, сатирические плакаты, выставки украшали площади, привлекая внимание населения. Создавались витрины для газет и прочих пропагандистских материалов. Довольно часто РОСТА проводило презентации своей продукции перед началом театральных спектаклей. Для получения дополнительных средств школа организовывала обучение стенографов и художников по стеклу. Стекло расписывалось карикатурами, лозунгами, портретами и направлялось во все отделения, обрушив свои стрелы «на дезертиров труда, саботажников, спекулянтов, кулаков и контрреволюционеров»[355]. Карикатуры показывались на заводах, в клубах, на городских площадях. В 1921 г. РОСТА заказало училищу целую серию листов двухцветной печати, посвященную кризису топлива и «посевной» кампании. Эти работы не только агитировали, информировали

и высмеивали, но играли декоративную роль благодаря цвету и гротескным рисункам. В этом духе М. Пустынин создал Теревсат (Театр революционной сатиры), представления которого были бесплатными. Само здание театра украшалось лозунгами, рисунками и карикатурами. Труппа часто выступала на улицах, площадях, в красноармейских казармах и деревнях.

Объединение УНОВИС внесло самый значительный вклад в искусство пропаганды и вывело его в бытовую среду[356]. В программу входили проекты новых архитектурных форм, утилитарные предметы, такие как мебель, орнаменты, оформление зданий. Новые формы создавались не только в живописи, но прежде всего там, где речь шла о прикладном характере творчества: кузнечное дело, мода, обработка камней… Супрематическое искусство заполонило буквально все, оставляя печать своего влияния на продуктовых карточках, в лавках, столовых, кафе, покрывая нефигуративными композициями стены домов, заводов, театров, общественных зданий и воплощая на практике лозунг «Площади – наши палитры!». Такое вторжение искусства в жизнь было поддержано М. Шагалом как уполномоченным по делам искусств. Супрематисты, действительно, создали и экспериментально доказали существование новых форм в искусстве, используя всевозможные материалы и способствуя развитию издательского дела и типографий. Они стояли у истоков зарождения графической школы в Витебске.

Геометрические формы, симметрия, сдержанный колорит составляли основу всем понятного языка, символа политической и художественной революции[357], они появились на многих изготовленных в мастерских предметах (посуда, одежда, орнаментика, книги). Например, многие члены УНОВИСа работали над проектами создания трибуны: Эль Лисицкий осуществил эскиз так называемого проекта «Трибуны Ленина», где доминировало слово «пролетариат». Художник ввел в свою композицию идею конструктивизма. Его произведение напоминало «Башню III Интернационала» В. Татлина. И. Чашник подготовил эскиз трехмерной пластической структуры с новым представлением конструкции и материала (бетон, железо). Малевич предложил супрематическую трибуну, весьма экономичную и простую; на ее фронтальной стороне – текст, написанный автором: «Супрематические вариации и пропорции цветных форм для стенной покраски дома, ячейки, книги, плаката, трибуны. 1919 г. Витебск», а также внизу – «Динамическая клетка как кон-

траст»[358]. Проект Н. Суэтина походил скорее на картину, нежели на архитектурную конструкцию, где был выписан лозунг: «Кто не работает, тот не ест». Обе трибуны состояли из квадратов и прямоугольников и представляли собой плоскостной статичный рисунок, воспроизводивший супрематические мотивы.

Эль Лисицкий активно работал в области плаката, прославляя пролетарский труд, поддерживая тяжелую долю «голодных братьев». Именно в Витебске он создал свое знаменитое произведение «Клином красным бей белых», где понятные всем геометрические формы отличаются удивительной выразительностью. Близкий ему по стилистике плакат для Комитета по борьбе с безработицей призывал к борьбе за права трудящихся.

Крупнейшими супрематическими праздниками в Витебске были годовщины Октябрьской революции. В оформлении города рядом с геометрическими фигурами соседствовали другие творческие направления: экспрессионизм М. Шагала, реализм Ю. Пэна, С. Юдовина и Е. Минина.

Украшение трамваев осуществлялось исключительно членами УНОВИСа, и в частности в 1921 г. Н. Суэтиным. Его лозунг «Да здравствует мировая революция!» изображен на белом фоне в системе динамической композиции, включающей в себя фигуры прямоугольника и полукруга в цвете[359]. Первомай 1920 г. отличался ярким оформлением трамваев лозунгами и геометрическими формами. Окрыленные успехом живописцы УНОВИСа украсили плакатами курсировавший по Двине «агитпароход».

«Площади – наши палитры», – говорили витебские художники. Школа принимала активное участие в революционной пропаганде не только по политическим, но и по художественным соображениям, в надежде, что искусство займет достойное место в обществе. Советская власть неограниченно использовала творческую интеллигенцию в течение некоторого времени, а затем навязала ей свои условия. Изменение культурной политики в начале 1920-х гг. и сильное давление государства на искусство положили начало развенчанию иллюзий витебских художников и остановили процесс «витебского возрождения».

Неоправданные надежды

Взяв власть в свои руки, большевики начали создавать новые структуры в области культуры с целью заменить старые кадры царского режима и навязать революционные формы ис-

кусства авангарда. Стремясь контролировать эти структуры и управлять ими, государство создало централизованную бюрократическую систему, которая тяжким бременем легла на деятельность школы.

Материальные проблемы и сложности взаимоотношений с властями

Расположение Витебска в прифронтовой зоне и бедствия, вызванные политикой военного коммунизма, серьезно сказывались на работе школы, которая из-за нехватки средств не могла осуществлять свои проекты. Город страдал от военных лишений и общих трудностей первых лет революции. В архивах сохранилось много административных и финансовых документов, заявлений о необходимости повышения жалованья, требований выделить кредиты, ведомостей, свидетельствующих о сложных материальных условиях.

В декабре 1918 г. серьезный дефицит бумаги в России привел к сокращению тиражей газет, брошюр и листовок. «Советская Республика требует самого широкого просвещения масс»[360] – этот лозунг призывал к решению проблемы, поэтому газетные типографии печатали свою продукцию в уменьшенном формате на одной четверти листа.

В апреле 1919 г. служащие подотдела ИЗО не получили жалованья, так как вовремя не подали заявку на биржу труда. Следует уточнить, что система оплаты труда была чрезвычайно сложной, все трудящиеся являлись членами профсоюза, который подчинялся отделу финансов, принимавшему решения об уровне зарплат и премий. Эта бюрократическая система требовала бесконечной переписки, накапливания в инстанциях различных бумаг, заявлений, просьб, рекламаций, ответы на них порой задерживались очень надолго. Ежемесячно тарификационная комиссия утверждала заявки на оплату труда. Так, в 1919 г. тарификационная комиссия работников искусств издала приказ о 12-часовой рабочей неделе, сверхурочного времени отводилось крайне мало. В апреле 1921 г. художникам отказали в сверхурочных из-за отсутствия предварительного соглашения. Преподавателям ежегодно предлагалось заполнять анкеты, а затем по определенным критериям (профессиональные знания, образование, педагогический стаж, место работы)[361] устанавливались тарифные ставки и уровень зарплаты, к которым прибавлялись различного рода премии (фронтовые, инфляцион-

ные). Эта централизованная организация возглавляла местные отделы, и так случалось, что ИЗО Наркомпроса абсолютно не финансировал местные структуры. Для того чтобы решить эти проблемы, М. Шагал неоднократно обращался лично к А. Луначарскому, который довольно часто приходил на помощь. Тем не менее с течением времени такие возможности представлялись все реже. Многочисленные поездки уполномоченного в Москву были связаны лишь с поиском денег и материалов для нормальной работы школы.

Нерегулярное финансирование нарушало нормальное функционирование училища и подсекции ИЗО, а также не позволяло осуществлять важные проекты: «Был начертан исчерпывающий план работы, не получивший проведения за отсутствием средств»[362]. А. Ромм, обращаясь в Союз работников искусств, каждый раз повторял, что школе необходима материальная помощь: «Я сам сознаю, что работа Секции могла бы быть более продуктивной, будь средства и люди»[363]. Мастерские жили только заказами конца 1919 г., которых становилось все меньше и меньше, поскольку заказчики тоже испытывали финансовые трудности и были не в состоянии платить. Таким образом, художники делали эскизы декораций и вывесок без соответствующего жалованья. Когда М. Шагал приступил к работе, бюджет на развитие изобразительного искусства губернии был довольно значительным, но реальное поступление денег на места усложнялось целым рядом бюрократических проволочек. Транспортные расходы контролировались бухгалтерией, если командировка не оправдывалась, ее не оплачивали. Резкое сокращение бюджета в 1922 г. сильно ухудшило условия занятий в школе, вынуждая ее работать с небольшим количеством педагогов. Недостаток средств заставлял художников прибегать к использованию некачественных или непригодных материалов. Д. Якерсон использовал цемент для создания бюстов Карла Маркса, установленных в городе, чтобы снизить стоимость работы[364].

Бюрократическая организация не только приносила материальные проблемы, но также обладала правом контролировать деятельность местных учреждений. Таким образом, любые решения должны были согласовываться с отделами и подотделами, которым подчинялись художники.

Шагал страдал от недостатка власти, а местные органы упрекали его в независимом поведении. Одна из витебских газет в

августе 1919 г. напечатала указ Наркомпроса, проливавший свет на сложившуюся ситуацию: «Совет старой Витебской народной художественной школы распущен»[365]. Один из сотрудников отдела ИЗО критиковал Шагала за превышение власти уже после его отъезда: «У нас в строительстве есть еще местничество: уполномоченные из центра вне местных органов. Это было тогда, когда Шагал делал что ему угодно без местных органов. И за мероприятия его мы не отвечаем и можем дать доклад с того времени, когда это перешло к нам. Оно (училище) автономно и подчинено Центру. {…} Теперь вопрос стоит не так остро, как ставила его заведующая Ермолаева»[366].

Отношения Шагала с властью были сложными: он поддерживал революцию в принципе, но часто вступал в конфликт с местными начальниками по вопросам материальным или идеологическим. А. Ромм очень хорошо охарактеризовал двойственность чувств художника: «Утром он мог позировать как грозный революционер. Вечером, зная, что у его тестя – богатого ювелира – опять был обыск, он шептал о том, что такая жизнь – сплошное безобразие и пр.»[367]. Мастер страдал от недостатка инициатив и свободы. Прерогативой властей было не только назначать заработную плату, но определять и корректировать генеральную линию деятельности. Одной из причин отъезда Шагала стали именно эти сложные отношения, а также финансовые и материальные проблемы, которые отнимали все его время, но оставались неразрешенными.

Для местных властей работа и методы Малевича были еще более спорными, нежели шагаловские. Руководитель УНОВИСа пытался защищать свою педагогическую систему и сохранить самостоятельность, но подотдел ИЗО подверг резкой критике созданное им объединение и назвал его нелегальным, ссылаясь на то, что «образование является прерогативой государственной власти»[368]. Обвиненный заведующим отделом ИЗО в монополизации школы и навязывании ей своей педагогики, Малевич не был признан местным руководством. Центр тоже становился все более требовательным. В августе 1921 г. Москва запросила подробный отчет о работе мастерских, учебной программе, преподавателях, студентах, хозяйственных расходах и реализованных проектах[369].

Свобода первых лет революции сменилась усиленным вниманием к деятельности училища и полной ликвидацией самостоятельности, навязав ему новый стиль и новый тип учреж-

дений. Материальные проблемы и государственный контроль стали серьезными препятствиями на пути осуществления школой ее главных целей.

Идеологическая оппозиция и непонимание публики

На несколько лет Витебск стал центром революционной интеллигенции. Однако местное население не всегда позитивно воспринимало перемены в жизни городе. Если верить А. Абрамскому, автору статьи о Витебской школе, опубликованной в 1964 г., витебляне сразу же отвергли Шагала. В этой ситуации нам стоит быть весьма осмотрительными: автор статьи явно вторит официальной точке зрения идеологов Советской власти, которые называли художника «формалистом», тем самым вынеся ему окончательный приговор. Словно заранее возражая А. Абрамскому, Шагал в своих воспоминаниях рассказывает о радостном восприятии толпой изображения «разноцветных животных, что раздувал ветер революции»: «Рабочие проходили мимо с пением “Интернационала”». Глядя на их радостные лица, я был уверен, что они меня понимают»[370]. Тем не менее ясно, что многие современники Шагала и Малевича не понимали их искусства и критиковали за художественную непохожесть: «Когда жители Витебска проснулись 7 ноября 1919 г., в дни второй годовщины Октябрьской социалистической революции, их изумлению не было предела. Здание собора на центральной площади города было затянуто огромными разрисованными полотнищами: длиннобородые старики на ярко-зеленых в яблочках конях устремились в небо. Что это должно означать? Жители города собирались кучками, боязливо разглядывали загадочные панно и торопливо расходились, подавленные и обеспокоенные. Трамвайные вагоны с прицепом, бойко бегавшие по улицам, были в эти дни расписаны в футуристическом стиле. Огромные разноцветные кубы и треугольники отпугивали пассажиров и весьма неблагоприятно сказывались на дневной выручке {…} Почему-то на новых вывесках были изображены целые стаи попугаев, сидящих на деревьях, размалеванных во все цвета радуги… Зачем это было нужно – никто не понимал»[371].

Статья из «Витебского листка» объясняет ситуацию, в которой оказался Шагал: тот разрыв между творческим меньшинством и ожиданиями витеблян, «грубыми и пошлыми вкусами мещанства»[372]. Они требовали от художника отражения своих повседневных забот. «Узкое и грубое мещанство {…} не при-

знает сфинксов и все то, что кажется ему непонятным, оно считает нелепым, недостойным фиглярством. Да, это так. Вспомните о плакатах, развешанных по городу в дни Октябрьской революции. С какой иронией их встретило наше мещанство, как издевалось и оплевывало оно того самого Марка Шагала, которым восхищаются лучшие знатоки живописи, картины которого вызвали вокруг себя так много шуму, такое количество интересных статей и даже книг в Париже, Берлине, Голландии и России. {…} Но что мы можем ответить Шагалу – мы, грубые провинциалы, не имеющие почти никаких представлений о настоящем большом искусстве. Этого права на “одиночество” ему не дадут»[373].

Даже Пэн, согласно Абрамскому, упрекал художника: «Марк, Марк, ну как ты не чувствуешь, что все это только слова – красивые, но пустые… Яркий фейерверк… Блестящий, но холодный… А искусство художника должно быть теплое, душевное, волнующее. И главное, несущее людям жизнь, большую и понятную… То же, что ты делаешь, это ребус, загадка. Ну, скажи, что ты нарисовал на своих панно? Куда летят эти седобородые старики на зеленых лошадях? – Неужели непонятно? – вздохнул Шагал. – Очистительный вихрь революции смел все преграды… А лошади – это человеческая мечта: молодая и зеленая, как расцветающий сад, зеленая, как молодая надежда… – Вот как… – вздохнул Пэн. – К сожалению, это понятно только тебе одному… А ко мне приходили сегодня соседи и со слезами на глазах жаловались, что ты издеваешься над стариками… Как вам не стыдно, говорили они, ваш ученик дал такую пощечину всему родному городу… Что я должен был им ответить?».

Стремление Шагала просветить народные массы закончилось неудачей. У него не было ни времени, ни средств, ни таланта, чтобы обратить витеблян в современное искусство. Марк Захарович хотел сделать его доступным, но писал непонятные вещи, «загадки», которые скорее отталкивали, нежели притягивали. Одни лишь витебские художники ценили ветер свободы и приезд столичных мастеров. Согласно Абрамскому, Малевич, футуризм и супрематизм были еще более отвергнуты населением. Мастерская Пэна, казалось, стала местом ниспровержения «циничного шута» Малевича. Пэн и другие художники-реалисты (музыканты, писатели) возмущались присутствием лидера супрематистов, его некомпетентностью как педагога и бессодержательностью его искусства: «…долго еще Малевич и

его компания будут издеваться над искусством? – До сих пор, пока хватает простаков, клюющих на подобную дешевку»[374]. Пэн был очень злобно настроен против Малевича и его философии, считая речи художника «бессмысленным набором слов». Он также упрекал Шагала в том, что тот пригласил в Витебск лидера супрематистов: «Чему такой словесный эквилибрист может научить молодых художников? Он способен только изломать молодые таланты, которые ему доверяются... Народ почувствует пустоту, бессмысленность этих упражнений и сам отвернется от такого, с позволения сказать, искусства»[375]. В своей статье Абрамский цитирует различных авторов: его герои – народ и художники-реалисты, его враги – формалисты. Можем ли мы сегодня доверять этим свидетельствам, которые служили лишь советской пропаганде? Были ли эти критические строки мнением большинства по отношению к сторонникам Малевича? Можно подумать, что они отражают точку зрения большей части витебского населения, не способного в целом оценить уровень искусства и не готового принять эксперименты авангардистов. Одни студенты, приверженцы супрематизма, защищали эти смелые творческие проекты. Но критики представляли собой не только оппозиционный авангарду лагерь, они говорили от имени самой революционной власти.

Начиная с первой годовщины Октября, витебские большевики невзлюбили и не оценили шагаловский подход к украшению города. Художник говорит об этом: «С болью признаюсь: и передовые товарищи-революционеры с пеной у рта задавили нас недоуменными вопросами: “Да что же это такое? Объясните, объясните, объясните, это ли пролетарское искусство”»[376].

В своей биографии он вспоминал об этих неприятных эпизодах: «Ну а комиссары были, кажется, не так довольны. Почему, скажите на милость, корова зеленая, а лошадь летит по небу? Что у них общего с Марксом и Лениным?»[377].

Шагала критиковали работники отдела ИЗО, как мы это уже видели. Чиновники от искусства не признавали ни футуризма, ни супрематизма. После отъезда мастера его работа была оценена следующим образом: «Не возьмем ответственности за агитационные памятники, прежде воздвигнутые. Мы их считаем нехудожественными, но не снимаем, так как они сами рассыпятся. Очень серьезен вопрос связи с Народным художественным училищем. Оно автономно и подчинено центру. Мы с ним в контакте, мы полагаем, что оно должно быть Свободной ху-

дожественной мастерской, но некоторые пытались из него сделать школу выучки футуристов и супрематистов. Теперь вопрос стоит не так остро, как ставила его заведующая Ермолаева, имея здесь Государственную художественно-декоративную мастерскую. Название громкое, пышное, но это не государственное художественное училище, не декоративная мастерская – они помещались в хлеву, и их вывески – это детский лепет. К счастью, они сами это поняли. Теперь реорганизация закончена. И теперь у нас Государственная художественная декоративная мастерская»[378].

Пребывание Малевича в Витебске было оценено крайне негативно в докладе подотдела ИЗО, который даже призывал выслать художника из города[379].

Эта критика отражает несогласие режима со свободными и демократическими методами руководителей мастерских, которые отдавали предпочтение авангарду. Подотдел ИЗО попытался таким образом «выпрямить линию» училища, «оказавшегося во власти крайне левого направления супрематизма»[380]. Малевич воспринимался ими как тормоз для развития личности учащихся. Допуская, что он – личность очень сильная и требовательная, поведение которой было порой авторитарным, мы знаем, что были и другие мастерские, предлагавшие разнообразные курсы. А. Ромм, получивший образование у художников Мира искусства, друг Шагала и пропагандист ИЗО в Витебске, резко критиковал группу УНОВИС, полагая, что «диктатура ее наложила отпечаток на всю педагогическую работу мастерских»[381]. Он обвинял супрематистов в том, что им предоставили много привилегий, в чем было отказано Ю. Пэну.

Наконец, у Шагала возникли проблемы во взаимоотношениях с преподавателями. Он был разочарован их легкомыслием: «Один из таких людей, которого я назначил ни много ни мало директором, только и делал, что отправлял посылки своему семейству. На почте и в райкоме пошли нехорошие разговоры о преподавателях, которых набрал товарищ Шагал. Другая сотрудница была не прочь пофлиртовать с комиссарами и охотно принимала их милости. Услышав нечто подобное, я приходил в ярость»[382].

Художник воспринял интерес учеников к супрематистам как предательство. Он считал их своими врагами и не мог смириться с тем, что некоторые руководители мастерских использовали школу в своих целях. «Впрочем, я терпением не отличался, что

правда, то правда. Давал кому-нибудь слово, но, заранее зная, что скажет оратор, бесцеремонно перебивал его»[383]. Его непримиримость и авторитаризм плохо сказывались на отношениях с коллегами. «Художники не могли простить, что он однажды принял их, лежа на диване, что он так подчеркивает их ничтожество и свою гениальность. Действительно, он иначе не называл их в своих разговорах, как “бездарности”, “ничтожества”, “меньшевики”. {…} Он мог без особого труда поддерживать этот авторитет, если бы не его дурной характер, его непомерное властолюбие, а главное, его бестактность плохо воспитанного на Песковатиках простолюдина»[384].

А. Ромм, часто страдавший от изменчивости его настроения[385], безусловно, затаил обиду на «своего друга Шагала». Это свидетельство хоть и требует уточнения, но может помочь нам понять неоднократные попытки отъезда Марка Захаровича: он был в конфликте практически со всем своим окружением.

Его революционный опыт не удался. Отношения с бюрократией стали одной из главных причин этой неудачи художника. Другим негативным элементом была личностная проблема Шагала: он не был политическим активистом и ничего не ожидал от политики, несмотря на те надежды, которые обещала революция. Его любовь к Витебску была не в силах перебороть ненависть к административной работе и отсутствие у него навыков дипломатии.

Шагал создал художественную школу исключительно «ради {своего} города, ради покоящихся на этой земле родителей»[386]. Он хотел стать благодетелем Витебска, однако его энтузиазм первых дней вскоре сменился разочарованием.

«Ему казалось, что для него не существует никаких преград»[387], но довольно скоро он столкнулся с массой трудностей. «Не терпелось, чтобы все заработало. И я не щадил ни себя, ни других»[388]. Педагогические методы Шагала были слишком индивидуалистическими, они служили лишь его собственному искусству и прививали студентам только его стиль. Он не умел ни говорить с массами, ни объединять вокруг себя людей. Конфликты с властью, с коллегами и учениками привели его к кризису. В конце концов Шагал понял, что все усилия напрасны, что художник не должен заниматься административной работой и не может убеждать народ словами. «И я понял тогда, что нет пророка в своем отечестве»[389].

Малевич, напротив, был удовлетворен своим пребыванием в Витебске. За два года он написал несколько теоретических трудов, издал их и смог на практике осуществить эксперименты супрематизма в педагогике, прикладном искусстве и искусстве пропаганды. В отличие от Шагала Малевич сумел организовать работу в группах и создать коллективные произведения, где каждый имел свое место и вносил собственный вклад. Именно талант объединения обеспечил УНОВИСу успех. Тем не менее он так и не был признан и официально принят городом. В. Ермолаева вынуждена была уехать из Витебска, убедившись в том, что ей не удастся спасти школу от неизбежной реформы, которая положит конец преобладанию левого искусства в процессе обучения.

Все сотрудники художественной школы встали на службу революции, надеясь найти в ней признание и осуществление своей мечты. Но итог этой революционной деятельности был все-таки значительным: праздники дали возможность создать целую систему оформления города, а также уникальные и самобытные произведения, что сделало Витебск центром русского авангарда и лабораторией искусства пропаганды. Эйфория, однако, была не долгой и не оказала ожидаемого воздействия на художников. Витебск играл роль культурной столицы только в течение короткого времени и начиная с 1923 г. пришел в упадок вследствие известной политики советского государства, задушившего авангард.

Этот революционный эпизод в жизни художественной школы не дает нам права забывать об одном важном элементе преемственности, связывающем революционную школу и студию Пэна: его еврейский характер.

Этот аспект, мало изученный, будучи скрытым под маской активной революционной деятельности, тем не менее реален. Г. Казовский, специалист по данному вопросу, говорит «об особом национальном, еврейском характере», определяющем формальные задачи Витебской школы. Соответствует ли он понятию «еврейская художественная школа»?

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ВИТЕБСКАЯ ШКОЛА И ЕВРЕЙСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Исследования о еврейских художниках России начались относительно недавно. Пионером в этой области стал Авраам Кемпф, который первым отметил их активную роль в искусстве[390]. Идея еврейского авангарда, рассматриваемая как коллективное и художественное направление, была высказана и другими специалистами, став предметом выставки в Иерусалиме в 1987 г. и издания соответствующего труда[391]. Мы представим развитие еврейского возрождения в России, основываясь на материалах статей Авраама Кемпфа, Зивы Амишай-Майзельс, Мириам Райнер, Григория Казовского, Сета Волиц. Рассматривая витебский вариант в этом свете, необходимо проанализировать природу Витебской художественной школы. Какие элементы определяют ее еврейскую особенность? Какова ее роль в движении возрождения? Может ли она дать ответы на вопросы о еврейском искусстве и еврейских художниках?

1. ОСВОБОЖДЕНИЕ ЕВРЕЕВ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА

Г. Казовский первым связал Витебскую школу с еврейским художественным движением: «“Лицо” этой “школы” обладает рядом характерных черт, благодаря которым оно не теряется в достаточно сложной картине еврейского искусства России первой половины XX века»[392].

Для того чтобы оценить уровень творчества Пэна, Шагала и других витебских художников, необходимо определить их место в более широком контексте, нежели искусство или история России. Эти мастера приняли участие в малоизвестном тогда движении за еврейское возрождение, положившем начало целой генерации, к которой принадлежали и витебские художники.

Рождение еврейского искусства в России

Еврейское искусство всегда вызывало много дискуссий, причиной появления которых были весьма сомнительные интерпретации Торы.

Евреи открыли для себя изобразительное искусство довольно поздно. До эмансипации оно ограничивалось исключительно религиозной сферой: строительство синагог, миниатюрное письмо, украшение книг, создание предметов культа.

Евреи долго имели репутацию нации, не способной к искусству, поскольку все визуальное и внешнее не являлось предметом их интереса. Другая гипотеза объясняет весьма длительное неприятие этим народом изобразительного искусства запретом на него, наложенным священными книгами. Вторая заповедь Торы напоминает, что Бог – единственный создатель в мире и соответственно никто не должен заниматься созданием идолопоклоннических предметов культа: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что в воде ниже земли. Не поклоняйся им и не служи им…»[393].

Стремление оградить образ Бога и поместить его над человеком являлось скорее барьером от языческого идолопоклонничества, нежели абсолютным запрещением любого изображения, тем более что другие тексты Библии противоречат этой заповеди[394].

Интерпретации этого отрывка были направлены на запрет изображения живых существ, а Тора не позволяла представлять лишь религиозные сюжеты. Эта заповедь не противоречила абстрактному и декоративному искусству и использованию образов нерелигиозного характера. Однако евреи отличались более жесткой интерпретацией этого текста, а многие относились крайне враждебно к творческой карьере художника, не связанной с религией или сакральным искусством.

Первые еврейские художники, в современном понимании термина, появились в момент эмансипации. Секуляризация еврейского общества и стремление к ассимиляции некоторых его представителей открыли путь в искусство: «Многие вновь эмансипированные художники выражали в своем искусстве те проблемы, с которыми сталкивались во время перехода из гетто в современный мир, и пытались сохранить свою еврейскую идентичность, работая и добиваясь успехов в христианском окружении»[395].

Гаскала, зародившаяся в Западной Европе в конце XVIII в., распространившаяся на Восточную Европу в середине XIX в., способствовала созданию очагов еврейской культуры первого поколения эмансипированных художников. Многие из них пытались ассимилироваться в систему господствующей культуры и отказались от еврейской идентичности, чтобы лучше вписаться в христианское общество. Отец и сын Менгс, дрезденские художники XVIII в., даже обратились в христианство. Мориц Оппенгейм (1800–1882), которого считают первым со-

временным еврейским художником, сопротивлялся такому обращению, работал в немецком академическом стиле, включая элементы еврейского характера. Он писал жанровые сценки из жизни общества, выражая оптимистическое видение иудейско-христианских отношений. Взгляд на эту проблему еврейских мастеров Восточной Европы был не столь оптимистичным. М. Готтлиб (1855–1879) страдал от раздвоенности между польской и еврейской идентичностью. Марк Антокольский (1843–1902), первый видный художник-еврей Восточной Европы, получивший международное признание, тоже мучился от осознания двойственной идентичности – еврейской и русской.

Первый еврейский художник России – Марк Антокольский

Благодаря либеральной политике Александра II евреи получили возможность учиться в российских высших учебных заведениях[396]. Более того, движение Просвещения создало благоприятные условия для их образования и интеграции в общество, открывая доступ в самые престижные художественные школы. Марк Антокольский принадлежал к этому поколению зарождавшейся интеллигенции, свободной и открытой по отношению к внешнему миру. Его жизнь может быть примером для многих генераций евреев. Выходец из скромной семьи Виленского местечка, он воспитывался в иудейских религиозных традициях. Талант и связи с нееврейской средой Вильно привели его в Санкт-Петербург, где он, следуя классическому пути художника, поступил в Академию художеств.

Оказавшись в 1862 г. в Академии, он попал в группу студентов, выступавших против жесткой педагогической системы: речь шла о создании Товарищества передвижных выставок. Первые работы Антокольского, которого связывали дружеские узы с И. Репиным, отмечены влиянием новой реалистической школы. Его работа *Еврейский портной* (1864) очень подробно изображает жизнь «такой, какая она есть», отражая тяжелые условия существования евреев в России. Другое произведение *Miser* (1864) предлагает особую нравственную интерпретацию христианско-еврейских отношений: нееврей считает деньги. Традиционное антисемитское изображение еврейского хозяина, эксплуатирующего бедного христианина, показано здесь в обратном ракурсе, такая перестановка ролей позволяла художнику критиковать российский антисемитизм. В 1868 г. Антокольский реализовал еще один проект на еврейскую тему

Талмудический спор (два бюста студентов-евреев), что стало своеобразной реакцией на появление в прессе антисемитских статей. Прибегая к аллегории в историческом жанре (барельеф *Нападение инквизиции на евреев* (1868)), он клеймил жестокость российских реакционеров.

Марк Антокольский использовал реализм передвижников, чтобы выразить личный опыт еврейского художника в российском обществе. Он создал, таким образом, еврейскую версию передвижничества, стремился найти в истории примеры национального мужества, мученичества, чтобы показать свою принадлежность обоим мирам и двойственность, что их разъединяла. Еврей и русский одновременно, он был чужим в обеих общинах, скрывая перед русскими свое еврейство, а перед виленскими евреями – ассимиляцию и талант художника. Впрочем, его исключили из еврейской общины как за творческую карьеру, так и за выбор эмансипации.

Этот внутренний конфликт с собственной идентичностью, который подтолкнул его на примирение двух культур, был не только болезненным, но и трудно переносимым в период реакции и роста антисемитизма. Обращение к еврейскому искусству стоило ему резкой критики со стороны профессуры Академии художеств. Тогда Антокольский, стремясь добиться успеха, принял решение отказаться от явно еврейских тем. Трактовка русских исторических сюжетов принесла ему славу и желаемое признание. Портрет Ивана Грозного сделал его знаменитым.

Другие еврейские художники (Исаак Левитан, Леонид Пастернак, Лев Бакст), в отличие от Антокольского, вообще не прибегали к еврейским темам и считали себя русскими живописцами. Вышедшие из зажиточных слоев (кроме И. Левитана), многие из них хотели интегрироваться в русское общество и стать профессионалами. В связи с русификацией еврейских художников задачу создания школы национального еврейского искусства, как ни парадоксально, суждено было решить не еврею.

В. Стасов – инициатор еврейской художественной школы

Хотя изначальной целью В. Стасова было основание русской художественной школы, он с энтузиазмом поддерживал самобытные формы и национальные особенности, считая, что каждая нация должна иметь свое специфическое искусство. Он

первым увидел в М. Антокольском элементы национальной еврейской школы, подтолкнул его к соответствующей тематике. Именно В. Стасов ввел понятие национального еврейского искусства. Во многих своих статьях он доказывал его существование, боролся с антисемитизмом и знакомил с творческими инициативами евреев Западной Европы. Их участие в искусстве, промышленности, музыке и всех сферах западного общества, представленное на Всемирной выставке в Париже в 1878 г., способствовало тому, что Стасов убедился в необходимости создания русскими евреями собственной школы. Он сделал на русском языке описание коллекции Strauss de Judaïca, а также был одним из инициаторов строительства синагоги в Петербурге и полагал, что истоки еврейского искусства находятся на Востоке. Вместе с бароном Давидом Гинзбургом Стасов издал книгу о миниатюрном письме еврейских рукописей XI–XII вв., появившуюся в Берлине только в 1903 г. под названием «Древний еврейский орнамент по старинным рукописям». Он хотел, чтобы еврейские художники использовали ее в своем творчестве как источник вдохновения.

Стремясь вовлечь М. Антокольского в дело основания национальной еврейской школы, Стасов упрекал его в недостаточном выражении своего еврейства: «Что за выдумка назвать себя Марком? Ты стыдишься своего имени Мордехай?{…} Где твоя национальная гордость? Разве ты не чувствуешь его величия – Мор-де-хай?»[397].

Однако в условиях нарастающего антисемитизма еврейскому скульптору было трудно пропагандировать свое искусство. Вот почему в этой деликатной ситуации Стасов и другие русские художники решили возложить на себя миссию, которую сами евреи реализовать не могли. Он призывал их отказаться от нееврейских тем. Только христиане могли ответить на этот призыв, поскольку евреи, и Антокольский в частности, страдали от нападок антисемитов. Эти попытки скорее походили на еврейскую версию передвижничества, нежели на рождение истинно самобытного национального искусства. Многие передвижники прибегали к еврейским сюжетам, особенно к образу «Библейского еврея». Несмотря на стремление следовать исторической правде и изучать жизнь евреев того времени, христианские художники испытывали трудности в создании образа Христа как исторического персонажа. Только Антокольскому удалось представить его простым евреем в *Ecce Homo*, что вызвало недо-

вольство как евреев, так и русских. В ответ на погромы в Одессе в 1871 г. он решил показать христианам, что Христос был евреем, близким тем, которые подвергались гонениям. И. Репин написал множество полотен в том же духе, что Антокольский и Рембрандт, создавая портреты старых евреев, навеянные последним. Он отталкивался от образа библейского еврея, чтобы показать современного: Антокольский же – для изображения страдающего и человечного Христа искал вдохновение в жизни современных евреев, жертв полиции и погромов.

Несмотря на отказ от исключительно еврейских тем, он поддержал идею национального искусства, открыв тем самым путь для многих художников и теоретиков еврейской культуры начала XX в. Жизнь его стала примером для многих, и в частности для Ю. Пэна. «Дитя 1860-х гг.», Антокольский верил в просвещение и настаивал на образовании евреев с целью повышения их художественного уровня. Даже не став создателем нового еврейского искусства, он пропагандировал его в своих теоретических трудах, связанных с идеями национального обучения и творчества.

Первые инициативы по созданию национальной еврейской школы искусств

М. Антокольский предлагал развивать еврейские художественные ремесла, чтобы пробудить у своего народа интерес к эстетике и улучшить условия его жизни. Создавая армию «тружеников» искусства, он надеялся приобщить их к нему. Этот проект был частично реализован благодаря встрече с Саввой Мамонтовым, крупным русским промышленником и любителем искусства, который создал в Абрамцеве артистический кружок, объединивший многих художников. Сочетание русского национального движения под руководством Стасова и западного влияния привело к новым формам творческой деятельности. Мамонтовы коллекционировали произведения народного искусства (лубок, иконы), которые вдохновляли художников. Исследуя проблему развития еврейской культуры в ремеслах, Антокольский менее всего касался вопросов традиционных концепций иудаизма.

В 1902 г. скульптор И. Гинзбург открыл в Вильно промышленную школу, программа которой включала различные виды народных промыслов.

Еврейские художники в авангарде современного искусства

Политическая эмансипация начала XX в. привела поиски еврейского искусства в России к определенным результатам. Национальное возрождение, проявившееся в социальном и политическом плане созданием Бунда и сионизма, в культурном отношении стало расцветом литературы и театра на языке идиш, нуждалось в изобразительном искусстве, современном и светском.

Еврейские художники России в поисках эстетической программы

Осознание необходимости общей художественной программы и создания собственного стиля способствовало основанию в 1902 г. Кружка еврейских художников в Санкт-Петербурге в соответствии с идеями В. Стасова. Предметом их творческой деятельности стало изучение художественного прошлого еврейского народа, не столько эстетики и стилистики, сколько «народного», «национального» его содержания. Эта деятельность была своеобразным оправданием существования еврейского искусства и права на «еврейский жанр» в противовес антисемитизму.

Этнология, антропология, фольклор отвечали растущим потребностям познавать и коллекционировать народную культуру. Это стремление к «примитиву» привело в 1908 г. к созданию Общества еврейской народной музыки. Не случайно известный историк Семен Дубнов (1860–1941)[398] вместе с Максимом Винавером, депутатом, меценатом еврейских художников (в частности, Шагала) и другими историками (С. Гольдштейном, М. Кулишером, М. Вишницером), принял участие в основании в том же году Историко-этнографического общества[399]. Играя центральную роль в поисках документации об опыте еврейского народа и его фольклорной практике, Дубнов выработал концепцию изучения истории евреев в России. Благодаря Ан-скому[400] общество занялось этнографией и при поддержке барона Гинзбурга организовало в 1912–1914 гг. крупную этнографическую экспедицию в районы черты оседлости: по Украине, Подолии и Волыни. Художники, члены экспедиции (С. Юдовин, И. Рыбак, М. Фридлендер), фотографировали и копировали фольклорные мотивы синагог и надгробий. Инициа-

тиву Ан-ского поддержала вся еврейская интеллигенция: писатели (Перец, Мольхер-Сфорим, Бялик, Клаузнер)[401], историки, композиторы и этнологи. Собранная коллекция составила основу Еврейского национального музея, открытого в 1916 г. в Петрограде и закрытого большевиками в 1918 г. Художники-евреи могли изучать его экспонаты и получать вдохновение от образцов традиционного искусства. В 1916 г. барон Д. Гинзбург и Н. Альтман основали Еврейское общество поощрения художеств (одна из первых наиболее конкретных инициатив по исследованию еврейской культуры в царской России), намереваясь открыть художественную школу.

По предложению Стасова такая школа была открыта. Еврейская элита Санкт-Петербурга смогла наконец создать свое учреждение, которое официально могло заниматься изучением и практикой национального искусства. Война и революция, в результате которых возникли новые общественные и политические условия, привели евреев к участию в социалистическом движении и вывели их на первый план художественного авангарда.

Авангард, революция и национальное искусство в России

Исследования евреев в области искусства, которые до сих пор лишь делали первые шаги, в период с 1914 до начала 1920 г. достигли полного расцвета.

Вторая экспедиция была организована Историко-этнографическим обществом в 1916 г. Эль Лисицкий и И. Рыбак совершили поездку с целью изучения местечек вдоль Днепра, где собрали уникальные сведения о синагогах, сделав многочисленные наброски и записи. Могилевская синагога и особенно ее стенные росписи XVIII в. произвели сильное впечатление на художников. Они сделали копии растительных и животных (анималистических) орнаментов, которые серьезно повлияли на их дальнейшее творчество, в частности на характер иллюстрации еврейских книг и литографии. Натан Альтман в свою очередь изучал надгробья в Шепетовке, в своей родной Волыни. К этим народным элементам примитива[402] художники добавили свой опыт работы в современном искусстве. Как и русские живописцы (Н. Гончарова, М. Ларионов, В. Татлин), они питались истоками народного искусства, используя его мотивы, трактуя их в соответствии с новыми пластическими открытиями. Первая выставка национального искусства, организованная

Еврейским обществом поощрения художеств в 1916 г., представляла практически всех художников – от передвижников до Альтмана. Еврейские темы оказались здесь объединяющим звеном. Экспозиция подтвердила существование и легитимность еврейского искусства. Параллельно издавалось множество детских книг на идише с иллюстрациями, выполненными еврейскими художниками.

Иллюстрация для многих была поводом прямого использования этнографических открытий. В своих книжных рисунках Эль Лисицкий воспроизводил мотивы, открытые им во время экспедиции. Его сотрудничество с Моисеем Бродерзоном (1890–1956) привело к изданию «Sikhes Kholin», настоящего миниатюрного письма: каждая страница текста сопровождалась великолепными рисунками еврейских мотивов, орнаментов, древними символами и фантастическими существами, изображенными на стенах синагог и надгробиях.

Иллюстрации Лисицкого к детским книгам (*Had Gadya*, 1917 г.)[403] по-прежнему включали рисунки к тексту, но на этот раз стилизованные с упрощенными линиями. Совместное творчество еврейских художников и писателей в книжном деле продолжалось до начала 1920-х гг. Октябрьская революция предоставила евреям возможность заявить о себе и встать в первые ряды культурной жизни.

В январе 1918 г. М. Бродерзон основал издательство «Шамир», Объединение еврейской национальной эстетики – новое общество, которое публиковало произведения писателей с иллюстрациями Эль Лисицкого, а также различные статьи, в том числе о Шагале. Несколько месяцев спустя была создана еще одна организация, поддержанная многими активистами, – Московское объединение еврейских литераторов и художников со своими филиалами в ряде городов, возглавляемые художниками – участниками движения за национальное возрождение. В Москве объединение было представлено М. Антокольским, И. Чайковым, Эль Лисицким, в Петрограде – М. Шагалом, С. Юдовиным, А. Бразером, в Киеве – Гольдфейном, И. Рыбаком, М. Эпштейном[404]. В июле – августе 1918 г. оно организовало крупнейшую выставку 233 работ 41 еврейского художника. Это событие оказало сильное влияние на национальную прессу и стало самым большим собранием современных еврейских художников, благодаря чему они приобрели широкую известность. Особое внимание привлекли произведения представителей старшего

поколения (М. Антокольский), которые продали все свои полотна, затмив молодых новаторов (Эль Лисицкий, Н. Альтман, М. Шагал).

Художники авангардистских течений и нового еврейского искусства продолжали иллюстрировать книги; в Петрограде, Харькове и Одессе создавались общества поощрения еврейского творчества. Самым активным с точки зрения возрождения национальной культуры первых лет революции был Киев.

Еще до 1914 г. он стал городом крупнейших писателей на идише (Давид Бергельсон, Дер Нистер). Встречи еврейской интеллигенции у Нахмана Майзеля, центральной фигуры в развитии культуры идиш, превращались в оживленные споры о современном искусстве. Киев дал пристанище практически всем направлениям национальной культуры довоенного времени: ассимиляционистам, сионистам, социалистам, бундовцам, идишистам и ортодоксальным традиционалистам.

Революция 1917 г. принесла разруху и гражданскую войну в Украину. Культур-лига, созданная в конце 1917 г., стала единственным учреждением, способным организовать систему обучения и культуру еврейского населения. Члены майзельского кружка (Н. Майзель, Д. Бергельсон, М. Литваков) стали ее основателями и вдохновителями. Кроме школ и университетов, Культур-лига открыла художественные школы, музей и оперу, располагала собственной периодической печатью, издавала учебники, литературу и графические работы. Членами ее секции искусства были И. Рыбак, И. Чайков, Б. Аронсон, М. Эпштейн, Эль Лисицкий, А. Тышлер и Рабичев. Эта секция организовывала «дома культуры», собирала коллекции картин и скульптур для выставок, публиковала иллюстрированные книги, в частности *Хад Гадья* (*Козочка*) Лисицкого и *Винтер-майсэс* (*Зимние сказки*) И. Рыбака.

В рамках Культур-лиги была впервые сформулирована теория еврейского искусства. В 1919 г. И. Рыбак и Б. Аронсон напечатали в журнале «Ойфганг» статью «Пути еврейской живописи»[405], в которой они попытались определить понятие еврейского искусства в противовес концепциям передвижников. Авторы подчеркивали важность народного искусства Восточной Европы, особенно формы, противопоставляя ее национальному сюжету в жанровых сценах. Они стремились соединить традиционные мотивы и открытия западного авангарда (кубизм, футуризм), потому что абстракция есть форма национального

искусства. «Ибо только в… абстрактном творчестве возможно воплощение собственного национального чувства формы»[406]. И. Рыбак и Б. Аронсон верили в существование расового начала, которое в искусстве так или иначе всегда обнаруживает себя. «И как бы ни стремился художник быть интернациональным в своем творчестве, но если его живописные ощущения выражены в абстрактной форме, он будет национальным, так как духовная сущность художника всегда вырастает из впечатлений, которые он впитал в своей среде»[407].

Большинство современных еврейских художников приняли эту теорию и применяли ее на практике (Н. Альтман, Эль Лисицкий, М. Шагал, И. Чайков, Р. Фальк и многие другие). Будучи известными авангардистами, они в то же время стали активными пропагандистами еврейского искусства.

Творчество И. Чайкова и Эль Лисицкого – прекрасный пример того пути, по которому следовали еврейские художники России. Их опыт предполагал, с одной стороны, иллюстрирование книг и использование народных мотивов, с другой – они принадлежали к наиболее активным авангардистам своего времени, экспериментировали в области абстракции. Для обоих год 1919-й стал определяющим: они решили проблему еврейского стиля, отказавшись от национальных сюжетов, и посвятили себя авангарду, прибегнув к абстрактным формам. Они не верили в существование стиля, основанного на обновлении прошлого. Прекращение поисков еврейского стиля объяснялось нарастающим контролем со стороны большевиков над такими независимыми структурами, как Культур-лига. Она организовала свою первую и последнюю выставку и дискуссии о прикладном искусстве в марте – апреле 1920 г. в Киеве. Из-за гражданской войны приезжих художников в ней участвовало мало, широко были представлены ученики Александры Экстер (Аронсон, Тышлер, Шифрин, Рабинович). Выставку посетили более 4000 человек. Это был конец эпохи: многие художники уехали из Киева за границу или в Москву. Комитет Культур-лиги в декабре 1920 г. переместился в Варшаву. Московский филиал, возглавляемый большевиками, в апреле 1922 г. открыл последнюю выставку еврейского искусства, где были представлены работы Н. Альтмана, М. Шагала и Д. Штеренберга – настоящих или бывших чиновников советской власти. После закрытия независимых культурных учреждений единственной свободной структурой для евреев стал театр.

В Москве в 1920-х гг. было два еврейских театра[408]. Театр-студия Габима, открытая в 1918 г., представляла свои спектакли на иврите. В Еврейском камерном театре играли на идише; худо-бедно он просуществовал до 1949 г. Шагал одним из первых начал сотрудничать с еврейскими театрами.

В 1920 г. он создал декоративные панно, костюмы и даже грим для труппы А. Грановского. Его дело продолжил Исаак Рабинович, ставший главным художником театра в 1920-х гг. Театр Габима обращался не только к еврейским сценографам и режиссерам (Г. Якулов, Е. Вахтангов). Н. Альтман оформил в 1922 г. в конструктивистском стиле спектакль по пьесе Ан-ского *Диббук*. С еврейским театром также сотрудничал Р. Фальк.

За исключением театрального пространства, еще свободного для еврейских художников, большевики контролировали всю сферу еврейской культуры и движение за национальное возрождение, которое вынуждено было прекратить свою деятельность уже в начале 1920-х гг. Иначе выражал себя в искусстве свободный еврей вне России.

Еврейские художники в Европе и Израиле

Махмадим – первое творческое объединение русских художников-евреев за границей. Париж начала века стал своеобразной Меккой для творцов всех направлений, вершиной европейской культуры, о которой мечтали все дебютанты[409]. В квартале Монпарнасс, центре международной богемы, приютившем будущих революционных деятелей (В. Ленин, А. Луначарский, Н. Альтман, Д. Штеренберг, М. Шагал), царила атмосфера свободы. Мастерские «Ля Рюш», расположенные неподалеку, принимали бедных художников со всех концов света.

В начале 1910-х гг. там обосновалась многочисленная колония российских евреев: Ж. Липшиц, О. Цадкин, М. Кислинг, И. Чайков, Н. Альтман, П. Кремень, Х. Сутин, А. Эпштейн, Кикоин. В этой колонии в 1912 г. сформировалась группа художников явно националистического направленности (М. Шварц, И. Чайков, Лихнештейн, А. Эпштейн и Кениг), которая получила название *Махмадим* (*Драгоценные изделия*). Члены этого объединения считали себя пионерами новой генерации еврейских художников и издавали журнал национального искусства *Махмадим*, но смогли выпустить только четыре номера из-за сложных экономических условий и недостатка денег. Журнал состоял в основном из иллюстраций, не печатал ни манифе-

стов, ни текстов. Эта небольшая творческая группа, пытавшаяся открыть новые формы еврейского искусства, практически не интересовала других представителей национальной интеллигенции, считавших устаревшими их эстетические поиски, навеянные Миром искусства или модерном. Шагал отзывался о них с иронией, смеялся над их бесконечными спорами о судьбах еврейского искусства. *Махмадим* был лишь кратким эпизодом карьеры этих художников, прерванным войной, что вынудило многих из них покинуть Францию.

Большинство же еврейских художников, живших в Европе, выработало иное отношение к национальному искусству: воспринимая Западную Европу как убежище, они пытались интегрироваться в ее культуру. Скрывая свои истинные корни и стремясь исключительно к истинному творчеству, они активно участвовали в авангардистском движении. Кубизм оказал значительное влияние на многих еврейских живописцев и скульпторов – Жака Липшица, Наума Габо и Антона Певзнера, Соню Делоне. Они интересовались только формой, отвергая сюжеты и стремясь проявить свою еврейскую идентичность. Многие художники Парижской школы тоже предпочитали ассимиляцию: Жюль Паскен офранцузил свое имя, живопись А. Модильяни скорее испытывала влияние итальянской школы, нежели еврейской культуры, Х. Сутин, уроженец маленького белорусского местечка, из-за недовольства семьи, пытавшейся запретить ему заниматься искусством, резко отвергал весь еврейский мир.

В Германии сосуществовали два противоположных течения: яростные защитники иудаизма и сторонники ассимиляции. В 1920-х гг. в Берлине, центре иудейской культуры, проживало немало евреев, пожелавших называться немцами. Примером могут служить два художника: Людвиг Мейднер и Якоб Штейнхардт, работавшие в стиле немецкого экспрессионизма и создавшие в Берлине в 1912 г. группу «Pathetiker». Оба писали сцены апокалиптических разрушений; у Мейднера они разворачивались в современном мире, Штейнхардт использовал библейские сюжеты. Один стремился к ассимиляции и хотел стать немецким авангардистом, другой в тех же целях прибегал к еврейским темам и образам из Библии.

Эти художники нашли убежище в Европе из-за преследований в царской или Советской России. Вторая группа художников заняла иную позицию и предпочла для своего убежища израильскую землю.

Борис Шац, один из учеников М. Антокольского, очарованный идеями последнего, в 1903 г. предложил основать в Палестине еврейскую художественную школу под названием «Betsalel»[410]. Следуя идеям Антокольского, эта школа развивала ремесленничество и производство предметов ритуала, сувениров и ковров с целью экономического вклада в строительство государства Израиль. Кроме того, в 1906 г. Шац, Лильен, Гиршенберг открыли на ее базе учебное заведение по подготовке молодых талантов. Видение Шацем национального искусства было созвучно стасовскому: синтез традиционного искусства Восточной Европы с восточными мотивами для создания местной еврейской культуры Ближнего Востока. У евреев эта школа заимствовала темы, декоративные формы, навеянные древним алфавитом, у ближневосточных народов – технику ткачества ковров и эмалей. Эти поиски привели к появлению эклектического и разнородного искусства. В первые годы учреждение процветало, но уже в середине 1910-х гг. пришло в упадок. Эстетика «Betsalel» была подвергнута критике в 1920-х гг., а создание местного стиля закончилось неудачей. Закрытая в 1927 г. в Палестине, школа снова открылась в мае 1928 г. в США, чтобы окончательно закрыться в 1929 г.[411]

Что такое еврейское искусство?

Существование еврейского искусства – тема деликатная, предмет споров, требующий соответствующих веских аргументов[412].

«Существование еврейского искусства, природа критериев, позволяющих определить его специфику, особенно стиль, всегда были и будут предметом споров»[413]. Многие искусствоведы действительно считают, что еврейского искусства не существует.

Появление изобразительного искусства в еврейской культуре – явление недавнее, исчисляющееся несколькими столетиями, в то время как другие цивилизации имеют богатую и древнюю историю. Евреи не смогли разработать единой программы, способной интегрировать все виды художественной деятельности или предпочесть один из них. Наиболее часто встречающийся аргумент в пользу несуществования еврейского искусства – это «отсутствие однородного стиля, выражающего соответствующую идентичность и последовательность в течение столетий»[414].

Еврейская специфика четко определяется в выборе сюжетов, но является ли тематика стилем? Елена Лебедева, искусствовед из Москвы, в своей статье о Шагале довольно категорична: «Еврейской школы изобразительного искусства не было. Шагал построил здание своей живописи как бы на пустом месте, внове, опираясь на сторонний опыт»[415]. Еврейские художники заимствовали у господствующей культуры форму, не открыв своей собственной, или воспроизводили декоративные мотивы традиционного искусства. Вернув народное творчество из забвения, они создали искусство подражательное и ностальгическое, но не изобрели новых форм, чего требовало существование еврейской художественной школы. Резюмируя сказанное, следует отметить, что еврейские художники или обращались к национальным темам и воспроизводили традиционные мотивы, не пытаясь найти свою оригинальную форму, или устремлялись в эстетические поиски своего времени, интегрируясь в окружающий мир, отрекаясь от собственной идентичности, но никоим образом не афишируя факт отречения. Еврейская школа не могла бы существовать, как итальянская, французская или голландская школы, имевшие более очевидные характеристики.

Защитники еврейского искусства находят в свою пользу не столь поверхностные аргументы. В ответ на утверждение о разнородности еврейского стиля Габриэль Сед-Ражна определяет его место в географическом пространстве и во времени. Не говоря о современном искусстве, можно ли найти такой стилистический критерий, который соответствовал бы трехтысячелетней цивилизации, разбросанной на четырех континентах? Стиль, безусловно, отличался региональными и хронологическими вариациями. Археологические раскопки и последние исследования, напротив, показали «такое богатство произведений, что снисходительное отношение, рассматривающее все эти памятники как простое отражение великих творческих течений или как случайный продукт народных ремесел, просто неуместно»[416].

Еврейское искусство долгое время оставалось религиозным, как и в других цивилизациях (христианской, мусульманской). Его поздняя секуляризация, а также жизнь евреев в диаспоре, т.е. в окружении других общин, в контакте с другими культурами, вынудили их наверстывать упущенное время и учиться у других народов. Хотя еврейский стиль и не получил своего неопровержимого определения, а сами евреи еще не нашли его,

бесспорно, что у них есть своя собственная, особая манера трактовать искусство. Согласно Даниэлю Березняку, искусство для евреев – только средство, а не самоцель. Прекрасное должно служить этике и морали. «Искусство для искусства» для них невозможно, оно – лишь универсальный язык, выражающий истину, но благодаря его символизму еврейское искусство могло бы стать универсальным[417].

Действительно, евреи часто использовали его для борьбы с антисемитизмом, это была своеобразная реакция на погромы и антиеврейские нападки, способ выхода из гетто и возможность показать бедность своего народа. М. Антокольский одним из первых показал нищенское существование евреев в местечках. Даже если четкое и точное определение еврейского стиля вызывает сложности, оно, безусловно, связано с двумя важными моментами: практикуя зачастую современное искусство, особенно авангард, евреи создавали собственные знаки, рожденные личным опытом и национальной культурой. Еврейское искусство – это, возможно, просто гармонический синтез новейших формальных и оригинальных изобретений и традиционных мотивов их тысячелетней культуры. Это формулировка, неоднократно повторяемая многими еврейскими искусствоведами, тем не менее не решает все проблемы: каким образом тогда определить понятие «еврейский художник» («художник-еврей»)?

Определение современного еврейского художника

Гораздо сложнее понять статус еврейского художника в эпоху модернизма, нежели до него. До эмансипации национальное искусство определялось как религиозное: производство художественных предметов для евреев в исключительно еврейской среде. Движение Просвещения вызвало процесс секуляризации общин, и в том числе художников. Они оказались в светском обществе, ведь изобразительное искусство было прерогативой христиан, иудеи к нему не допускались. Как мы это уже видели, еврейские художники иногда прибегали к христианским темам, движимые двойственными стремлениями: интеграции в универсальную культуру вплоть до ассимиляции и самовыражения себя как еврея.

В этих условиях «стоит ли называть еврейским искусством то, что создается художниками, родившимися евреями? А может, речь идет о тех, кто внес значительный вклад в это искусство или обеспечивая общину своими произведениями, или

утверждая свою национальную идентичность каким-то иным образом?»[418].

Изучив многие национальные течения, мы выяснили, что художники решали проблему своей идентичности различными способами, и непонятно, почему бы им ни бороться за свою многогранную или ситуационную идентичность в зависимости от конкретных исторических условий, среды и личной карьеры?

Художники первого поколения имели общие цели, выступали как независимые творцы или руководители важнейших течений, но их искусство определялось как талантом, так и идеологией *Гаскалы*, дававшей им право на просвещение. Они обращались к стилям своего времени и своих стран, стремясь прежде всего приспособиться к новаторским направлениям, не доверяя консервативным из-за их близости к реакционной политике. Различие заключалось лишь в стратегии их выживания в мире искусства. Самые знаменитые художники метались между христианской и иудейской идентичностями. Такова история М. Антокольского, М. Готтлиба и в меньшей степени М. Оппенгейма, которому удалось интегрироваться в христианское общество, не отказываясь от иудаизма и оптимистически представляя еврейский вопрос. Чтобы избежать конфликтов идентичности, с которыми сталкивались М. Антокольский и М. Готтлиб, большинство художников делали свой собственный выбор. Некоторые предпочли ассимилироваться, т.е. обратились в христианство. Они прибегали к использованию нейтральных сюжетов и жанров, таких как пейзаж, четко разграничивая свои «нормальные» произведения и работы на еврейские темы.

К этой категории можно причислить отца и сына Менгс, Л. Пастернака, И. Левитана, Л. Бакста, считавших себя русскими художниками.

Макс Либерман, «немецкий импрессионист», зарисовывал типы немецких евреев, а француз К. Писсарро считал себя скорее социалистом или анархистом, нежели евреем. Другие художники выражали себя только как иудеи. Они писали сцены из повседневной жизни своего народа, иногда приукрашенные ностальгией по штетлу, иногда показывая нищету его жизни или жестокость погромов. Ибрагим Моисей Лильен, немецкий график, близкий к сионизму, оформлял обложку берлинского журнала «Ost und West». Пэн адаптировал эту позицию, отдавая

предпочтение уединению в еврейской общине и изображению традиционной жизни.

Исторические события XX в. создали новые проблемы, но не сильно изменили стилистические тенденции. Художники попрежнему метались между желанием основать национальную школу и стремлением стать частью авангардного движения, быть в контакте с наиболее значительными мастерами современного искусства.

В дореволюционной России еврейские художники, объединенные в различные союзы и ассоциации, могли знакомиться с традиционной культурой по материалам этнографических экспедиций и таким образом удовлетворяли свой интерес к национальным темам. Революция подтолкнула их к интеграции с обществом и авангардом. Новый статус гражданина и живописца бросал их в объятия авангардизма. Параллельно они продолжали заниматься чисто еврейским искусством и иллюстрировать книги. Теория Арансона и Рыбака на практике подтвердилась в синтезе авангарда и традиционной культуры, которая и могла реализовать себя только в абстракции. Альтман и Лисицкий стали символами этого синтеза. Лисицкий, разочарованный в творческих заблуждениях и эстетическом консерватизме коллег, предпочел расширить область русского авангарда и стал всемирно известным благодаря своим проунам. На Западе ситуация была иной: рост антисемитизма, подогретый делом Дрейфуса, вынуждал евреев отказываться от своих национальных корней или скрывать их (Ман Рей, Липшиц, Сутин, Цадкин).

XX в. внес в жизнь российских евреев мобильность. Сначала страны Западной Европы, затем США стали для них большим искушением. Они не только перемещались по территории Российской империи, посещая столицы еврейской культуры (Санкт-Петербург, Вильно, Киев), но и выезжали в Европу для знакомства с новаторскими художественными течениями, выбирая страны в зависимости от политических условий, наиболее гостеприимные и наименее враждебные.

Итак, существовал не один способ стать еврейским художником. Путь каждого был результатом взаимодействия личных и исторических факторов. Ощутив опасность жизни в современном ему мире, он прибегал к двум противоположным решениям: поддаться традициям и выставить напоказ свою идентичность, чтобы бороться за право существования еврейского

народа и его искусства или, напротив, отказаться от нее, чтобы избежать конфликта. В наиболее благоприятный период первых лет революции, когда появилось много художественных направлений, евреи интегрировались в общество и продолжали свое творчество в господствующей культуре, а иногда возглавляли новые течение.

Они хотели быть принятыми христианским обществом, не утрачивая своей идентичности. «Несмотря на желание участвовать в международном и светском современном искусстве, многие еврейские художники в определенный момент отказались от национальных корней и выразили свою идентичность в искусстве»[419].

Таким образом, идентичность можно было выражать открыто, смягчать ее, скрывать или полностью отвергать. В периоды оголтелого антисемитизма это скрывалось или проявлялось маргинально.

После социально-политической революции, которая всколыхнула национальную общину, российские евреи развернули активную борьбу за художественное возрождение. Благодаря *Гаскале*, либерализму Александра II и народническому, а затем и социалистическому движению, они получили возможность участвовать в культурной и политической жизни. Можно ли считать Витебскую школу образцом еврейской художественной школы? Внесла ли она значительный вклад в обновление национального искусства? Способна ли она дать точные ответы на вопросы о еврейском искусстве и еврейских художниках?

2. ЕВРЕЙСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА?

Возникшая после политической революции 1917 г. Витебская школа была связана с еврейской культурной революцией и движением художественного обновления. Причины участия евреев в различных сферах ее просветительской деятельности отчасти можно объяснить особенностями их положения в районе черты оседлости.

Административная структура школы

Одним из аргументов, подтверждающих еврейский характер Витебской школы, является высокий процент евреев в администрации, среди педагогов и учащихся.

Педагогический коллектив

Основатель школы Юдель Пэн – еврей, соблюдавший иудейские традиции, религиозные обычаи, посещал синагогу, по субботам соблюдал шаббат, говорил на идише. Живопись стала для него способом ощущать себя евреем. Как и другие художники-евреи его поколения, он пришел к пониманию искусства «как формы национальной жизни, как способа национальной идентификации»[420]. На протяжении всей своей жизни Пэн считал себя еврейским художником, именно так его воспринимали и окружающие. Он передал это самоощущение ученикам, ставшим впоследствии педагогами Витебской школы, и настаивал на развитии «еврейского жанра».

Наиболее ярким примером художника-еврея, осознавшего факт своей идентичности, был Марк Шагал: «Если бы я не был евреем (в том смысле, как я это понимаю), я бы не был художником или был бы совсем другим художником»[421].

Шагал в своей живописи инстинктивно был евреем. Хотя он отдалился от еврейской общины, от традиционной жизни местечка и общался с христианским миром, однако никогда не отрекался от своих корней, сохранив навсегда ностальгические чувства по своему детству в иудейской среде, как об этом свидетельствует его автобиография «Моя жизнь».

Другие ученики Пэна, ставшие педагогами, также передавали студентам свое видение национального искусства. С. Юдовин был всегда близок Витебской школе и периодически сотрудничал с ней, преподавая графику. Д. Якерсон, художник еврейского происхождения, создавал эскизы для оформления революционных праздников, а также скульптуру для украшения города, начиная с 1919 г. Абрам Бразер преподавал в Художественно-практическом институте в 1922–1923 гг. Второе поколение художников, получивших образование у Пэна в Витебском народном художественном училище в 1918–1919 гг., приступило к педагогической деятельности в 1920 и 1922 гг. (М. Векслер и И. Гаврис). Из двадцати профессоров, преподававших в школе в 1918–1923 гг., по меньшей мере двенадцать были евреями.

Практически все художники, прибывшие в Витебск из крупных культурных центров России, были русского происхождения, кроме Эль Лисицкого, А. Бразера, А. Ромма[422]. Молодые, увлеченные авангардом, они прибыли сюда, чтобы приобрести новый опыт от известных мастеров. Однако эти художники недолго находились в Витебске и не оставили в культуре города

значительного следа. Речь идет о И. Тильберге, Н. Любавиной, И. Пуни, К. Богуславской и А. Лебедевой, деятельность которых была активной лишь в течение полугодия (январь – июнь 1919 г.).

Серьезные финансовые проблемы и ужесточение власти большевиков не давали возможности столичным художникам свободно работать в Витебске, поэтому школа вынуждена была искать преподавателей на месте. Среди учеников Ю. Пэна было много евреев (С. Юдовин, Д. Якерсон, М. Векслер), кроме И. Гавриса и Е. Минина. В 1922–1923 учебном году педагогический коллектив школы вновь стал почти полностью еврейским и провинциальным: его возглавили местные художники: Ю. Пэн, С. Юдовин, А. Бразер, Е. Минин (последний происходил из семьи староверов).

Даже когда еврейские художники в период с 1918–1923 гг. были в меньшинстве, они присутствовали в школе с начала и до конца, их деятельность была постоянной и регулярной, достаточно скромной, но гораздо более яркой, нежели у их столичных коллег.

Учащиеся

В школу Пэна ходили в основном еврейские дети из бедных семей с традиционным укладом, регулярно посещавших синагогу и *иешиву*. Шагаловское народное училище изменило систему приема, но евреи в нем были по-прежнему самыми многочисленными. Согласно архивным документам, в Витебском художественно-практическом институте насчитывалось 75% евреев[423]. С 1921 по 1923 г. студенты заполняли анкеты, где указывались фамилия, имя, отчество, семейное и социальное положение, политические взгляды, мастерская, год поступления и специальность. Эти анкеты позволяют нам ознакомиться с учащимися школы. Поскольку они не включали вопрос о вероисповедании, мы определили ее по фамилиям, именам и отчествам как единственному способу определить их национальность[424].

Таким образом, мы смогли узнать[425], что из 67 учащихся 45 были еврейского происхождения, т.е. две трети. Анкета также сообщает нам об их политической приверженности: большинство из них не было политизировано, только некоторые состояли в какой-либо партии или политической организации. Процент женщин был довольно значительным (одна треть учащихся)[426], – явный показатель общей эмансипации в россий-

ском обществе благодаря революции и участию их в социальном движении. Кроме того, две трети этих женщин – еврейки, что свидетельствует об их эмансипации не только вследствие революции, но и еврейского Просвещения в России. Ученики в основном были несовершеннолетними, хотя иногда на занятиях присутствовали люди среднего возраста. Средний возраст студентов – 19 лет. Они были очень усердными, многие учились, не прерывая занятия с 1918 или 1919 г.

Национальность и религия не были, таким образом, барьерами для учебы евреев. Любознательные, увлеченные искусством изобразительным или прикладным, они записывались в мастерские московских или витебских художников. Большинство членов УНОВИСа были евреями[427]. Не случайно Джон Болт считал супрематизм выражением еврейского авангарда[428]. Этот феномен показывает желание молодых художников интегрироваться в мировое искусство.

Значительный процент евреев среди учащихся школы свидетельствует о сплоченности витебской общины и доказывает нацеленность набора учащихся, прежде всего, на национальную среду, что также относится и к служащим училища.

Еврейский административный персонал

Согласно бухгалтерским ведомостям и спискам работников школы, практически все служащие были еврейского происхождения. В 1919 г. Шагал принял на работу евреев Якова Бейнфеста, заведующего хозяйством, Мордуха-Шмуила Итигина, делопроизводителя, Лейзера-Шлиома Евзерова, кладовщика[429].

В. Ермолаева продолжала набирать кадры из еврейской среды: Шейна Фрумсон-Юдовина, делопроизводителя, Исаака Кабищера, заведующего хозяйством, Моисея Лиознянского, его помощника, Иосифа Кульбицкого, монтера, Розалию Розенфельд, библиотекаря, Якова Абарбанеля, заведующего баней. Обслуживающий персонал, напротив, был русского или белорусского происхождения[430]. Благодаря анкетам мы можем сегодня определить национальность многих сотрудников.

Яков Абарбанель отметил, например, что учился в еврейской школе. Другие писали, что закончили среднюю школу или брали уроки на дому[431], вероятно, у *Меламеда*[432]. Многие служащие время от времени меняли свои функции: Евзеров был в начале 1920 г. завхозом, Розалия Розенфельд – делопроизводите-

лем до того, как стала библиотекарем. Наиболее сознательным и постоянным работником был бухгалтер М. Итигин.

В витебских архивах сохранился удивительный документ, письмо, датируемое 13 февраля 1921 г., адресовано директору Витебского «Свомаса» (т.е. В. Ермолаевой): «В Конституции Р.С.Ф.С.Р. имеется закон о свободе совести согласно которого каждый гражданин имеет право поступать по своим религиозным убеждениям, и это ему не мешает пользоваться всеми гражданскими правами и занимать Государственную должность. Ввиду того, что работать по субботах противоречит моим религиозным и национальным убеждениям я прошу на основании изложенного закона освободить меня от занятий по субботах, заменяя этот день воскресеньем»[433].

Далее следует длинное объяснение, почему так выгодно трудиться по воскресеньям, ведь бухгалтерия требует спокойной работы в изоляции. Школьный комитет, рассмотрев заявление, счел его «законным и приемлемым». Данная просьба свидетельствует, с одной стороны, об изменении статуса евреев благодаря революции и возможности его использования в повседневной жизни, с другой – о понимании сотрудниками школы еврейской проблемы и ее решении. Кроме того, это доказательство толерантности и полной интеграции евреев в структуру школы.

Подобное обстоятельство связано с тем, что набор в учебное заведение был основан исключительно на местных ресурсах. Как мы уже видели, евреи в основном занимались торговлей, финансами и обычно имели более высокий культурный уровень, нежели белорусские рабочие и крестьяне. Естественно, что администрация использовала эти силы, их опыт в целях просвещения.

Витебской школой, таким образом, руководили представители еврейской национальности. Означает ли это, что она вступила на путь национализма и поиска своей художественной программы? Какова была позиция художников Витебска по отношению к новаторскому искусству?

Участие художников Витебской школы в движении за национальное возрождение

Находясь вдали от культурных еврейских столиц, участвовали ли витебские художники в движении обновления или проявляли к нему только интерес?

Юдель Пэн всегда двойственно относился к еврейскому художественному возрождению. В период учебы в Петербургской Академии художеств он подружился с Ильей Гинзбургом, Моисеем Маймоном, Марией Диллон. В силу того что антисемитизм в студенческой среде был довольно распространенным явлением, евреям приходилось быть сплоченными, и они, естественно, хорошо знали друг друга. Подобно другим евреям Пэн стремился следовать рекомендациям мастеров русской национальной школы (М. Антокольского, В. Стасова, И. Репина и своего профессора П. Чистякова) и служить своему народу, но для получения диплома вынужден был подчиняться академическим требованиям[434]. Отъезд из столицы отдалил его от национальных забот, хотя пребывание в Петербурге и встречи с коллегами вдохновили его на еврейские темы и поиски собственного стиля. Художник всегда нацеливал учеников на выражение своей национальной идентичности, осознавая важность проблемы и участвуя в дискуссиях о еврейском искусстве.

Благодаря журналу «Ost und West» он был в курсе развития еврейской художественной программы и особенно стилистических экспериментов своих единоверцев, кроме того, участвовал в создании в 1902 г. кружка евреев-художников в Санкт-Петербурге. Как и М. Антокольский, Пэн считал учреждение еврейского художественного образования «предметом первой необходимости»[435].

В 1910-х гг. он был в постоянном контакте с другими художниками и Петербургским отделением Общества еврейского искусства, в 1916 г. принял участие в выставке, организованной Еврейским обществом поощрения художеств[436], вел переписку с представителями этого Общества в обеих столицах по разнообразным вопросам: приглашение на выставку, программы конкурсов, благотворительные праздники[437].

Ю. Пэн дистанцировался от дискуссий о еврейской художественной программе, но был в постоянном контакте с коллегами и в курсе их деятельности, его роль в национальном возрождении оставалась пассивной, поэтому не случайно он поселился в Витебске, покинув столицу в момент наивысшего подъема творческой активности. Мастер предпочел быть как можно ближе к еврейской жизни, найти собственное видение национального искусства и распространять его в провинциальном городе. Несмотря на это, ученики считали его одним из крупнейших мэтров еврейской живописи.

Группа художников-евреев, выехавших в Париж, написала в 1926 г. письмо своему учителю: «Сидим с “Авром-Хаимом” и вспоминаем Витьбу, Витебск, витеблянок (о, какие были очаровательные!), витеблян (о, какие были, витебское – склоняем во всех падежах и родах, – и, конечно, Вас…»[438]. Свидетельство признания Шагала в 1921 г. по случаю 25-летия творческой деятельности Пэна было еще более трогательным: «Ваша именно мастерская первая в городе манила десятки лет. Вы первый в Витебске. Город не сумеет Вас забыть. Вы воспитали большое поколение еврейских художников. Еврейское общество России должно это знать и будет это знать. {…}…Ваши работы, характеризующие определенную полосу жизни России и евреев, будут собраны в специальном месте в будущем музее гор. Витебска, а некоторые из них отойдут в Центральный еврейский музей, а мы одни из Ваших первых учеников будем особо понимать Вас. Мы не ослепнем»[439].

Не разработав художественной теории и программы, Пэн тем не менее смог передать свое видение еврейского искусства. Шагал, как и его учитель, был далек от движения за национальное возрождение, но при этом позволял себе участвовать в дискуссиях, не связанных с искусством.

Шагал: сложное отношение к еврейскому искусству

Судя по статье И. Рыбака и Б. Аронсона «Пути еврейской живописи», Шагал был идеалом современного еврейского художника. Однако далеко не всегда он соответствовал этой роли. На самом деле его отношения с движением за национальное возрождение складывались гораздо сложнее: он был одним из его вдохновителей и использовал в своем творчестве эти идеи в их зародышевом состоянии[440], но, покинув Россию, отказался от них. Этот симбиоз начался в Витебске.

Шагал знакомился в мастерской Пэна по репродукциям журнала «Ost und West» не только с живописью Гиршенберга, но и других передвижников еврейского происхождения, а также с традиционной культурой (синагоги, надгробия). Он осознал свою роль еврейского художника и миссию национального искусства. Любимая тематика Пэна, его интерес к жизни гетто убедили Шагала в обоснованности таких сюжетов. Там он встретил других еврейских художников, будущих инициаторов национального творчества: Эль Лисицкого, С. Юдовина, О. Цадкина.

В Санкт-Петербурге Шагала представили скульптору Илье Гинзбургу и барону Давиду Гинзбургу, который впоследствии выдавал ему месячное пособие и ввел в создававшийся тогда круг еврейской творческой интеллигенции. Барон Гинзбург был в то время активистом Еврейского историко-этнографического общества и познакомил художника с другим организатором этого общества – Максом Винавером, будущим меценатом его поездки в Париж. Кроме того, Шагал учился в школе Званцевой у М. Добужинского и Л. Бакста, который, будучи ассимилированным евреем, посоветовал ему стать эмансипированным художником, освободиться от еврейских цепей. М. Добужинский, не еврей, близкий художнику своей привязанностью к Витебску, привнес в его живопись мир тайны и символов, где юмор и ирония играли главную роль. Чувствуя себя отвергнутым петербургским обществом и академическими мэтрами, Шагал предпочел найти убежище в родном ему еврейском мире, где его приняли и где он мог быть участником национального художественного движения.

Приехав в Париж, он тут же вошел в контакт с евреями, которые помогли ему устроиться во французской столице: Виктор Меклер, его товарищ по студии Пэна и Петербургу, друг Александр Ромм, художник Эренбург, брат известного писателя, и Соня Делоне, которая ввела его в круг авангардистов. В «Ля Рюш» Шагал познакомился с другими художниками, в том числе – Д. Штеренбергом, Х. Сутиным, соседями по мастерским, еврейскими живописцами, будущими основателями *Махмадим*: И. Чайковым, Л. Кенигом, А. Эпштейном, И. Лихтенштейном.

Шагал оказал на их творчество определенное влияние, которое ориентировало на разрыв с традиционным искусством. Они же вдохновили его на создание религиозных и библейских серий в авангардистском стиле.

По возвращении из Франции Шагал чувствовал себя новым Антокольским, современным еврейским художником. Московская выставка 1915 г., где были представлены такие картины, как *Молящийся еврей*, подтвердила его роль примера для молодых еврейских творцов: он разрабатывал национальные темы в авангардистском стиле, близком М. Ларионову и Н. Гончаровой. Убежденный в том, что является весьма значительной фигурой как для авангарда, так и для художественного национального обновления, он возобновил связи с петербургскими творческими кругами, в частности со своим конкурентом того вре-

мени на звание лидера еврейского движения – Натаном Альтманом, с которым познакомился в Париже в 1911 г. Альтману не хватало иронии и юмора Шагала, но его отношение к иудаизму было гораздо менее двойственным, он представлял себя как художник еврейской школы Восточной Европы и подобно витебскому коллеге соединял народное искусство с кубизмом, будучи вместе с Ильей Гинзбургом энергичным поборником создания Еврейского общества поощрения художеств.

Возросший интерес к еврейскому искусству способствовал тому, что Шагал, как и многие другие мастера, начал иллюстрировать книги на идише: две поэмы Дер Нистера[441] и *Фокусника* И.Л. Переца. Обе книги оформлены простыми рисунками, которые в точности соответствуют литературному содержанию.

Общество поручило ему выполнить оформительские работы в еврейской средней школе. Он вместе с Н. Альтманом представлял свои произведения на выставке в ноябре 1916 г.

Шагал принимал участие в обновлении национального искусства не только своим творчеством, но и активной организацией еврейских художественных структур, в частности Еврейского общества поощрения художеств, даже заменил Н. Альтмана и Эль Лисицкого на посту руководителя его московского отделения. Кроме того, он был связан с Московским объединением еврейских литераторов и художников и стал одним из основателей московского филиала Культур-лиги. Эти контакты с коллегами и организациями, а также интерес к народному искусству оказали влияние на его творчество.

После революции роль Шагала как лидера еврейского искусства России еще более утвердилась благодаря появлению статей А. Эфроса и Я. Тугендхольда и особенно монографии, посвященной его творчеству. По мнению Зивы Амишай-Майзельс[442], назначение на пост уполномоченного по делам искусств позволило художнику продолжить дело Еврейского общества поощрения художеств. Он вдохновил Эль Лисицкого опубликовать отчет об этнографической экспедиции 1915 г. – *Еврейский народный орнамент*. Последним крупным проектом Шагала в советской России стало его участие в работе Еврейского камерного театра, где он оформил спектакли, поставленные труппой Грановского. Это был его самый значительный вклад в движение за национальное возрождение. На том, однако, и закончилась его работа в качестве активиста еврейского обновления. Разочарованный недостаточным признанием своего таланта

коллегами по цеху, он покинул Россию, о чем свидетельствует статья, написанная в 1922 г.[443]

Шагал не хотел признавать, что в свое время активно занимался поисками еврейского стиля, даже пытался скрыть свое ангажированное прошлое в качестве национального художника. Теперь он с иронией отзывался о дискуссиях своих друзей-евреев в «Ля Рюш». Тем не менее очевидно, что художник был близок к этим мастерам и считал их своими соперниками. В указанной статье он явно умаляет собственное участие в движении за еврейское возрождение, считая себя живописцем-одиночкой и отрицая национальное искусство.

Все это выявляет сложное отношение Шагала к еврейской культуре. С одной стороны, он осознавал международную природу современного искусства, а с другой – гордился своим иудейством. Марк Захарович не видел себя в качестве художника, возрождающего национальную культуру, скорее считал себя ее продолжателем, не нуждаясь ни в документах, ни в этнографических экспедициях, чтобы знакомиться с традицией, поскольку она была в нем самом, он был в нее погружен с самого детства. Устная и письменная полемика, по его мнению, была бесполезной. Только само искусство и практика могли дать ответ на вопрос о еврейском искусстве. Концепция национального художественного движения заложена непосредственно в его произведениях.

Это кредо, далекое от его предшествующих обязательств, отражает горечь, которую мастер испытывал в 1920-е гг.: отъезд из Витебска из-за возросшего авторитета Малевича, неудача в театре Габима, который предпочел ему Альтмана, раздражавшие его споры с Грановским. Шагала, считавшего себя самым великим еврейским художником и одним из главных авангардистов, осуждали со всех сторон. Именно чувство досады и усталости подтолкнуло его накануне отъезда из России написать эту статью как реванш над победителями. Иронический и насмешливый тон лишь скрывал его истинную досаду. Участие Шагала в революции и еврейском национальном возрождении закончилось неудачей. Он, действительно, не стал борцом, место его деятельности было у мольберта.

Итак, Ю. Пэн и М. Шагал выражали двойственное отношение к еврейскому искусству. А как относились к этим спорам об искусстве другие витебские художники?

Эль Лисицкий, С. Юдовин и другие витебские художники

Как и Шагал, Эль Лисицкий был активистом еврейского возрождения до начала 1920-х гг. Он участвовал в создании различных учреждений еврейской культуры до и после революции, экспонировал свои работы на Московской выставке картин и скульптуры художников-евреев в 1917 г. Как и его коллеги, он интересовался историей культуры своего народа и обогатил собственное «еврейское» творчество находками этнографической экспедиции по Днепру, которую совершил вместе с И. Рыбаком в 1916 г. Его иллюстрации к книгам на идише, навеянные стенными росписями Могилевской синагоги, способствовавшими созданию особого типа изображения животных (павлин, лев, коза), стали решающим вкладом в создание еврейского стиля[444]. Самой замечательной из них была книга *Хад Гадья*, изданная в 1919 г. Культур-лигой в Киеве, где художник использовал графику древнееврейского алфавита для интеграции рисунка в текст. Здесь уже просматривалась тенденция к абстракции, более значительная, нежели ранее, проявившаяся в развитии стилизации форм, что стало характерным для его последующих произведений начала 1920-х гг. Затем под сильным воздействием Малевича Лисицкий увлекся супрематизмом, оставил еврейское искусство и уехал из России, продолжив карьеру авангардиста в Западной Европе.

Роль С. Юдовина в национальном возрождении была более скромной, но не менее значительной. Кроме участия в качестве секретаря и официального художника в этнографической экспедиции Ан-ского, он вместе с Шагалом и Бразером представлял Московское объединение еврейских литераторов и художников в Петрограде, экспонировал свои произведения на двух выставках еврейского искусства в столицах (1917–1918 гг.); с 1923 по 1928 г. работал в Музее еврейского историко-этнографического общества, коллекция которого создавалась на основе материалов названной экспедиции. В Витебске С. Юдовин был одним из самых активных еврейских художников. В первые годы революции он занимался подготовкой выставок народного искусства и лекций в Витебском обществе имени И.Л. Переца. В начале 1919 г. выступил с докладом на тему «О народном еврейском искусстве и еврейской живописи»[445]. Во время открытия выставки фотографий и рисунков, выполненных во время экспедиции Ан-ского, Юдовин и Лисицкий приняли уча-

стие в литературно-музыкальном вечере, организованном по этому случаю[446].

Необходимо отметить, что еврейская секция ГУБОНО широко развернула свою деятельность, благодаря ее руководству была открыта центральная еврейская библиотека. Литературные вечера в клубах, посвященные творчеству писателей-идишистов, а также многочисленные представления еврейских трупп, их богатый репертуар на языке идиш способствовали активизации национальной культурной жизни евреев Витебска.

Другие витебские художники время от времени включались в движение за еврейское возрождение и выражали свою идентичность на разных этапах своей карьеры. Необходимо вспомнить в этой связи Д. Якерсона, который также ездил в экспедиции в поисках мотивов традиционного искусства по местечкам Молдавии и Белоруссии, где открыл для себя образы характерных представителей еврейской нации и места их обитания.

А. Бразер в 1917–1918 гг. жил в Петрограде, участвовал в выставках, в деятельности Объединения еврейских литераторов и художников.

Если не считать коротких «еврейских пауз» в творчестве, во время которых учащиеся Витебской школы, увлеченные традиционными мотивами, иллюстрировали книги и создавали портреты известных деятелей национальной культуры, они или полностью интегрировались в советские художественные структуры[447] (союзы художников, музеи), или занимались «вненациональным» искусством, абстрактным или универсальным (члены УНОВИСа), или эмигрировали в Западную Европу[448], где не было подобной еврейской школы. Это поколение не застало ни до- ни послереволюционного периода еврейского движения (1915–1922) в столицах, а увидело лишь процесс его подавления государством в 1920-х гг.

Пэн, Шагал и большинство витебских художников оказались вне генеральной линии развития национального движения, но его дух пронизывал все их творчество; даже не участвуя в этнографических экспедициях, они были близки к традиционной культуре, поскольку сами выросли в ней. Своими произведениями эти мастера ответили на вопрос о природе еврейского искусства.

В поисках еврейской эстетики

Ю. Пэн – художник штетла

Ю. Пэн был проповедником «еврейского стиля» в живописи, что отразилось на его эстетике и тематике произведений.

Он всегда считал себя еврейским художником и развивал национальный жанр. Проанализировав работы мастера, мы сможем определить основные характеристики его творчества[449], которые отражают особое отношение евреев к пониманию феномена времени.

Иудаизм Пэна выражался его постоянным интересом к еврейским сюжетам, что объяснялось влиянием передвижников и Стасова. Своими картинами он стремился реконструировать жизнь местечек, с мельчайшими подробностями традиционного уклада, что придавало его работам этнографический характер, почти «документальный». В отличие от других художников, таких как Аронсон или Лисицкий, использовавших находки этнографических произведений в своей живописи, Пэн описывал быт близких ему людей, изображая каменщика, часовщика или субботнюю трапезу, художник представлял хорошо знакомый ему мир. Персонажи его картин словно принадлежат одной семье, общине, с которой он себя идентифицирует. Портреты, как и жанровые работы, являются настоящей реконструкцией традиционной жизни еврейского квартала в Витебске. Иногда он вводит в композицию предметы, которые переносят действие в соответствующий исторический контекст. Газеты на идише, что читают герои, напоминают об участии евреев в социалистическом движении и появлении в начале века многочисленных еврейских изданий: в «Письме из Америки» явно прочитывается намек на волну эмиграции евреев в конце XIX в. В отличие от Шагала, Пэн никогда не говорил ни о войне, ни о революции. Будучи свидетелем традиционной жизни и художником местечка, он не задумывался о том, что было за пределами провинциального мира. Равнодушный к политическим потрясениям, которые считал чуждыми своей духовности, он не интересовался ни их причинами, ни последствиями.

Анализ еврейской концепции времени, предпринятый Сильви Анн Гольдберг[450], говорит о том, что искусство Пэна посвоему отражает проблему темпоральности.

Возникает такое впечатление, что в его произведениях время застыло. Изображенные им персонажи и жанровые

сценки – вне времени, они вечны. Некоторые временные знаки (газеты, часы) никогда не занимают в композиции центрального места. Исторические события или отсутствуют, или не драматизируются, или не являются основным сюжетом. Скорее всего, это задний план, более или менее связанный с персонажами: эмиграция заставляет евреев, оставшихся в России, переживать гораздо больше, нежели революционная агитация или новости с фронта, помещенные в газетах, которые читают часовщик или сапожник.

Отсутствие интереса к истории восходит к периоду разрушения второго Храма, событию, которое привело к «исчезновению всех записей происшедших впоследствии исторических событий»[451]. Свято верившие в явление своего Мессии, уверенные в том, что только следование заветам и исполнение их в повседневной жизни может привести к искуплению греха, евреи дистанцировались от исторических потрясений, «предпочитая воспоминания о прошлом интеграции в настоящее»[452].

Изображая извечные жесты еврейской литургии (шаббат, чтение Торы) и вводя в композицию предметы культа (менора, tallit, священные книги), Пэн подчеркивает вневременной характер еврейской повседневности. Даже в портретах ремесленников, лишенных религиозных атрибутов, герои кажутся умиротворенными, избавленными от перипетий истории и человеческих амбиций. Они могли бы принадлежать другим историческим эпохам. Художник выражает идею, согласно которой, несмотря на географическую рассеянность, евреи выстояли, «построив свой собственный образ жизни, основанный на временном опыте, выразившемся в литургии и литературе»[453].

Эта неразрывная связь с прошлым и тысячелетней историей прочитывается у Пэна благодаря появлению в его картинах извечного атрибута – священной книги, читаемой и перечитываемой евреями (*Субботний ужин, Портрет И. Рабиновича, Талмудист*). Священные книги (Библия, Талмуд) еще сохраняли, несмотря на секуляризацию, как следствие *Гаскалы*, нерушимый авторитет в еврейском обществе и регламентировали конкретные жизненные ситуации. Художник неоднократно изображал женщин, читавших *Taytsh-khoumesh*[454] и молитвенники на идише. Хотя такое видение и было необычным для еврейского искусства, оно отражало определенную реальность. Женщины, лишенные права изучения Торы и Талмуда, тем не менее имели в достаточном количестве книги на идише и собственные мо-

литвенные сборники. Такое уважение Пэна к Слову выражено в неоднократном использовании текста в его живописных композициях. Хотя текст и занимает незначительное место в композиционной структуре, его роль для зрителя эксплицативна и несет информацию о персонаже или описываемой ситуации. Еще один, часто встречающийся образ предмета в его работах, – это часы, символ времени, проходящего времени, но не оказывающего определяющего воздействия на еврейский народ.

Пэн писал много портретов в интерьере, помещая персонажей в их привычное окружение, в доме или мастерской. В иудаизме дом – святое место, где праведные евреи следуют заповедям согласно формулировке Мендельсона: «быть евреем дома и человеком – на улице». Художник использовал жанровую живопись для выражения специфики национальной духовности, и хасидизма в частности. Последний предполагал присутствие Бога в каждой вещи, повсюду. Любовь к деталям не была чужда мастеру. Он прибегал к символам, чтобы показать фундаментальные идеи иудаизма: чувства принадлежности «общности крови»[455], семье, где каждый еврей – лишь частица целого. Такая концепция представляла еврейскую общину вечным обществом, «бессмертным» и нерасторжимым, устойчивым и незыблемым. Пэн предпочел темы жизненной гармонии более темным страницам истории – диаспоре, гонениям, нищете. Эти болезненные темы, связанные со смертью, трактовались другими витебскими художниками, в частности Шагалом.

М. Шагал: иудаизм как источник творчества

Пэн вдохновил Шагала на некоторые темы и передал определенные элементы своей иконографии. Как подчеркивает Зива Амишай-Майзельс[456], Марк Захарович по-своему трактовал многие работы учителя и других художников (от Рембрандта до *Махмадим*). В 1912 г. он написал картину *Понюшка табаку*, навеянную пэновской картиной *Утренняя глава из Талмуда*, репродукция которой была помещена в журнале «Ost und West». По возвращении из Парижа он создал целую серию работ на еврейские темы, заимствованные у Пэна, Гиршенберга и Рембрандта, представлявшие сцены молитвы. Кроме сюжетной линии, Шагал унаследовал у своего учителя некоторые стилистические приемы: изображение часов как материального ощущения времени, а также текста, в основном религиозного, представленного на фоне композиций (*Зеленый еврей, Красный*

еврей, Ворота на кладбище), которые напоминают о том, что евреи – народ читающий. Несмотря на отмеченное влияние Пэна, он оставался независимым по отношению к художественным течениям и никогда не принимал его реализма.

Шагал писал многочисленные жанровые сценки из еврейской жизни в собственном стиле, где соединялись элементы примитивизма, экспрессионизма и кубизма. С самого начала он обратился к изображению еврейского быта: *Обрезание, Рождение, Свадьба, В бане*. В Париже отказался от чисто еврейской тематики, написав удивительные полотна, вдохновленные творческим воображением и чувствами ностальгии по России и Витебску. После возвращения из Франции художник написал целую портретную галерею соотечественников (*Понюшка табаку, Зеленый еврей, Красный еврей*). В этот витебский период жанровые сценки его картин разворачивались на фоне войны (*Продавец газет*). Как и Пэн, он создал типологию жителей местечка: ремесленников, торговцев, дворников, разносчиков, водовозов, музыкантов kleizmorim, скрипачей; изображал национальные праздники и жизнь синагоги (*Хаггада, Суккот, Пурим, Синагога, Этюд*). В живописных панно для Московского еврейского камерного театра (*Музыка, Танец, Театр, Литература*) Шагал отразил разнообразные грани таланта евреев. Кроме того, через все творчество мастера прошли темы хасидизма и идиша, которые во многом определили его яркую стилистику.

Несмотря на то что Шагал отвергал религиозную ортодоксальность, его творчество было пропитано хасидской культурой, в которой прошло его витебское детство. По мнению Е. Лебедевой[457], он нашел в этом мировоззрении символические знаки, ставшие основой его пластического языка. Хасидизм диктовал правила поведения на все случаи жизни и быта. Идея о том, что Бог живет в каждой вещи, отразилась в искусстве Шагала посредством особого внимания к деталям того мира, в котором обитали его персонажи. Вероятность вездесущности Творца открывала мир чудесному и сверхъестественному, где светское и духовное соединялось воедино. Растворенность божественного в обыкновенных вещах создавала фантастическую шагаловскую атмосферу, где все было позволено: никого не удивляло, что козы были зелеными, а влюбленные летали. Ощущение праздника и любовь к танцу выражены в театральных панно (см. декорации к Еврейскому камерному театру), но эти моменты счастливой жизни сменялись другими аспектами

еврейской культуры: разбросанностью по всему миру и изоляцией, отдаленностью от родного очага. И этот мир, насыщенный страданием и радостью, изображен Шагалом с присущим ему юмором. Все его творчество пропитано опытом жизни в хасидской среде и народной идишистской культурой[458].

Зива Амишай-Майзельс в статье, опубликованной в 1978 г.[459], полагает, что ключом к пониманию шагаловского искусства является фон еврейского местечка, его связь с национальной спецификой. Первое крупное произведение *Похороны* – прямая иллюстрация выражения на идише «мертвая улица» (a toyte gas), которое он использовал для изображения атмосферы скорби и неотвратимой трагедии {улицы}[460]. В *Святом семействе* (1910) маленький бородатый Христос напоминает другое выражение: «любой еврейский ребенок рождается стариком». В парижских работах связь с национальной культурой чрезвычайно сильна: *Поэт* (1911), где перевернутая голова означает на идише беспорядок, смятение. Картина *России, ослам и другим* (1911–1912) основана на комбинации идишистских идиом: «летящая голова» символизирует воображение, дух; «корова на крыше» – часть еврейского выражения; красная корова – символ религиозного ритуала, великой веры. Полотно *Над Витебском* (1914) иллюстрирует словосочетание на идише «пересечь город». Источником вдохновения для Шагала были также еврейские легенды. *Посвящение Аполлинеру* (1911–1912) – символ Созидания и Падения. Понимание этих еврейских аллюзий проясняет живопись художника.

Еврейская культура была частью близкого ему мира. Он изображал его инстинктивно, не вырабатывая какой-либо особой обучающей программы в художественной школе во время своего комиссарства. В это время Шагал писал очень мало, озабоченный административной работой. В редкие моменты творчества он предпочитал революционные темы еврейским. Однако его харизма и экспрессивность живописного языка, безусловно, оказывали огромное влияние на студентов.

Можно ли говорить об общей эстетической программе Витебской художественной школы?

Школа еврейского искусства?

Подготовка витебских учащихся предполагала посещение студии Пэна в течение нескольких месяцев, затем некоторые из них поступали в народное художественное училище, где

продолжали свое образование. По их работам можно судить о еврейском характере витебского искусства, который включает в себя следующие элементы: наследие Пэна и современных еврейских мастеров, а также их собственная индивидуальность.

Художники Витебской школы (за исключением эпизода с УНОВИСом) рано или поздно обращались к жанровой живописи, изображая провинциальный быт. Практически все они писали портреты евреев, от нищих до талмудистов, по примеру Пэна, в своих композициях часто прибегали к введению в них текста и изображения часов (*Каддиш* Е. Кабищер-Якерсон, *Отдых* С. Юдовина). Их интересовал еврейский фольклор и изобразительное народное творчество. Несмотря на увлечение современным искусством или приверженность реализму, эти художники не хотели терять связи с национальными корнями. Д. Якерсон, С. Юдовин, Эль Лисицкий и М. Шагал активно использовали орнаментальные мотивы для иллюстраций народных сказок, как еврейских, так и нееврейских. Е. Кабищер-Якерсон воспроизводила в дереве образы животных, традиционно украшавших надгробия, или ритуальную утварь. М. Аксельрод иллюстрировал книгу *Соловей* Змятрока Бядули (1932), белорусского писателя еврейского происхождения.

Некоторые из них, увлеченные еврейской культурой, создавали портреты писателей и художников (А. Бразер, З. Азгур, Л. Ран). Пэна и его учеников связывал общий подход к пейзажной живописи и, в частности, к изображению Витебска и его предместий как символов города и местечка. Такая характерная для воспитанников школы манера создания живого образа, портрета-ландшафта исходит, безусловно, из любви мастера к месту своего обитания. На этом общие черты могли бы закончиться. Ученики привнесли собственную тематику в наследие учителя: кладбища и похороны. Шагал, возможно, был первым, кто обратился к данному сюжету в работе *Похороны* (1908), а также в других произведениях (*Кладбище, Ворота кладбища*, 1917). С. Юдовин, Е. Кабищер-Якерсон, И. Мильчин изображали трагические *Похороны в местечке*, придавая им символический, а порой и вещий смысл, как бы предсказывая печальный конец штетлам. Унаследовав пэновскую тематику, они трактовали ее совершенно иначе. Контраст между спокойствием безмятежных пейзажей мастера и трагической безысходностью произведений учеников весьма значителен.

Самобытность Витебской школы основана на созданном ей образе местечка. Несмотря на различие творческих путей, стилей, которые формировались под влиянием современных тенденций (модерн, затем кубизм и супрематизм – для Д. Якерсона, абстракция и супрематизм – для Лисицкого и т.д.), художники в довольно однообразной манере изображали штетл. В отличие от киевских кубистов (И-Б. Рыбак, М. Эпштейн) витебляне подчеркивали этнографические черты местечек, где детали становились главными элементами композиции. Несмотря на такую точность, их видение носило некий мистический характер, отражавший способ существования «между небом и землей»[461], где все нескладно и нестабильно, где небо перечеркнуто резкой диагональю колодезных журавлей. Витебские художники создали невероятно фантасмагорические и мрачные картины штетла, настолько выразительные, что их затем повторяли многие живописцы. Графическое искусство позволило УНОВИСу и авангарду внести свой вклад в эстетику города, что дало новый импульс к созданию его стилизованного образа. Черно-белые композиции значительно усиливали атмосферу мрачности и безысходности, подчеркивая замкнутость жизни местечка, лишенного неба, его изолированность, а также ощущение опустошенности и подавленности. Используемая не столько в целях агитпропа, сколько для развития еврейской культуры, графика способствовала активизации публикаций с иллюстрациями рассказов на идише и репродуцированию традиционных мотивов, позволивших достойно представлять национальное искусство и открывать для широкой публики истинную картину жизни и быта населения в черте оседлости (сцены погромов, войны, нищета). Д. Якерсон, например, оформил много сказок (*Бабушкин козлик, Золотое яичко*, *1921*), используя стилистику еврейской народной картинки с изображением панорамы местечка и образами животных. В графических рисунках нашли свое воплощение материалы этнографических экспедиций.

Интерес художников к национальной культуре во всех ее проявлениях способствовали созданию истинно еврейского учебного заведения. Изображая штетл и окружающую действительность, витебские мастера обращались к тематике, близкой Пэну, придав ей, однако, новую стилистическую трактовку, более яркую, выразительную, беспокойную. Так они отражали потрясения, выпавшие на их долю и на местечки, столь дорогие их учителю.

3. БЫЛА ЛИ ВИТЕБСКАЯ ШКОЛА ПЕРВОЙ ШКОЛОЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА?

Витебская школа и движение за еврейское возрождение

Была ли причастна Витебская школа к реализации национальной художественной программы, отстаиваемой в столицах, если учесть, что ее главные действующие лица в большинстве своем были евреями? Можно ли считать ее деятельность осуществлением мечты В. Стасова и М. Антокольского о создании еврейского учебного заведения?

Учителя и ученики Витебской школы прошли творческий путь, параллельный своим коллегам – активным участникам еврейского обновления, включившись в те же эстетические поиски.

Близкие передвижникам и идеям В. Стасова, витебские художники под руководством Пэна развивали на первых порах реалистическую стилистику, используя еврейскую тематику. Как и мастера первого поколения, они вносили в самую смелую эстетику эпохи элементы национальной культуры, в отличие от тех, кто предпочитал ассимиляцию (И. Левитан, Л. Бакст), не отказались от своей идентичности и не стремились, как М. Антокольский, оставаясь евреями, интегрироваться в мировое искусство. Пэн и его ученики пошли по третьему пути, который привел их к изучению провинциальной жизни и сделал «этнографами» еврейского общества, тогда как первые этнографические экспедиции проводились только в начале века.

Витебская школа адаптировалась к стилистическим изменениям, вызванным появлением и расцветом новых художественных течений. Став одним из центров авангарда, она дала возможность еврейским художникам реализовать идею создания универсального искусства и оказаться в самом сердце нееврейской культуры. По примеру И.-Б. Рыбака и Б. Арансона многие из них обратились к современному искусству, и в частности к супрематизму Малевича, чтобы принять активное участие в художественной революции. Иллюстрируя книги на идише, они вносили свой вклад в национальную культуру, параллельно работая в системе русского авангарда. Активное увлечение абстракцией и авангардными формами искусства напоминает творчество Н. Альтмана, Р. Фалька, братьев Н. Габо и

А. Певзнера. Синтезируя кубофутуризм, супрематизм и конструктивизм с иудаизмом, молодые витебские художники точно следовали программе национального обновления, выработанной в столицах, но делали это в рамках объединения УНОВИС, чуждого еврейскому движению.

Витебская школа собрала целую плеяду живописцев, творческая судьба которых была очень разной. В годы оголтелого антисемитизма они разрабатывали еврейскую тематику в своем местечке, где не ощущали никакой враждебности; затем, чувствуя себя обязанными советской власти за обретенную свободу, обратились к революционному искусству. С ужесточением режима эти художники или адаптировались к новой эстетике, интегрировав некоторые элементы еврейской культуры, или эмигрировали. Многие из них путешествовали и продолжали обучение в городах Российской империи и Западной Европы (М. Шагал, Эль Лисицкий, С. Юдовин, Д. Якерсон, Е. Кабищер-Якерсон, А. Бразер). Фактор мобильности, решающий для евреев в начале века и обогативший их искусство, не ограничивал творческую жизнь занятиями у Пэна и городской деятельностью.

Позиция витебских мастеров формировалась в зависимости от исторических событий и социального окружения. Означает ли факт близости ориентаций школы и движения за еврейское возрождение, что она следовала рекомендациям и инициативам столиц? Стала ли Витебская школа первым примером конкретной реализации программы, разработанной еврейскими художниками в Санкт-Петербурге?

Школа вне движения за еврейское возрождение

Несмотря на кажущуюся очевидность, Витебск не был «филиалом» еврейского художественного движения. Участие Пэна и Шагала в системе национального обновления было ограниченным и двойственным. Оба мастера дистанцировались от дискуссий и не распространяли в городе теорий о судьбах еврейского искусства, отдавая предпочтение обучению студентов, на собственном примере показывая, каким должен быть национальный художник, считавший себя евреем и творившим как еврей. Витебск, таким образом, не стал признанным еврейским художественным центром.

Получив назначение на пост уполномоченного по делам искусств, Шагал пригласил в Витебск столичных художников в

качестве преподавателей. Он не ставил им условий и не ограничивался представителями какого-то одного течения. Те, кто откликнулся на его призыв, были в основном авангардистами. Ни один еврейский художник, активист национального движения, не откликнулся на его воззвания. Эль Лисицкий приехал в Витебск в июле 1919 г., по всей видимости, не для защиты еврейского искусства, а из-за дружеских отношений с Шагалом, привязанности к городу и своему первому учителю Пэну. Витебск, в отличие от других городов черты оседлости, не стал очагом еврейской культурной революции. Киев, где действовали Культур-лига и школа Александры Экстер, был более близким к ее центру. Вильно – истинная политическая, культурная и религиозная метрополия литовских евреев[462] – считался признанной столицей идишистской культуры благодаря наличию многочисленных еврейских типографий и национальной художественной школы, основанной в 1902 г. И. Гинзбургом. Обе российские столицы представляли соответственно два полюса еврейской культуры. Витебск же не воспринимался еврейскими художниками как национальный центр искусства. Это частично объясняется его отдаленностью и сложившимся образом провинциального города, не очень развитого в культурном отношении. Пэн не рекламировал свою деятельность за пределами губернии, кроме того, он не представлял свою студию как школу еврейского искусства, а называл «школой рисования и живописи художника Пэна». Шагал вовсе не стремился использовать свой мандат уполномоченного для развития еврейского искусства, а полностью посвятил себя защите революционного творчества, на короткое время отодвинув в сторону проблемы национальной программы. Кроме того, как мы уже говорили, он отошел от этого движения и напрямую не участвовал в его деятельности.

Вследствие позиции, которую занимали заведующие Витебской школой, – безразличие к национальному возрождению, – город не привлек внимания еврейских художников из других регионов. Почему сложилась ситуация дистанцированности витеблян от национальной художественной революции? Чем объяснить отсутствие у коллег Шагала стремления идентифицировать себя с движением за еврейское возрождение и участвовать в развитии его программ?

Появление еврейского искусства в начале XX в. стало фактом естественным и неизбежным, учитывая тот вес, который приобрели евреи во всех сферах жизни общества. Витебские

художники не прошли этого пути борьбы за свою культуру, они выразили свою причастность к ней реальной практикой, получив доступ к свободному творчеству, участвуя в повседневной художественной деятельности, не ощущая необходимости оправдываться и что-то доказывать. В отличие от других еврейских художников, им не нужно было бороться за право существования своего искусства. Они добились этого без особых трудностей благодаря студии Пэна и радушной среде витебской еврейской интеллигенции. В других национальных центрах позиция художников была более активной, сформированной под влиянием идей *Гаскалы*.

В столицах, пропитанных идеями Просвещения, их буквально подталкивали к действию по защите еврейской культуры перед лицом антисемитизма и против интеграции в российское общество. Витебские художники, будучи в своем городе, как в укрытии, практически не ощущали антисемитизма и не видели необходимости с подобным рвением бороться за свое существование, что наблюдалось в «более российских» городах. Кроме того, из-за незначительной роли *Гаскалы* в Витебске они не стремились к социальной интеграции: город принял их творчество. Таким образом, ограниченное честолюбие витеблян, преданность своим общинам сделали их чуждыми национальным волнениям. Более амбициозные из них, претендовавшие на принадлежать к мировому искусству, творцы с универсальными идеями и открытой душой, неоднозначно относились к еврейскому художественному обновлению. Эль Лисицкий, М. Шагал, О. Цадкин, привязанные к своим родным городам, их традиционной и умиротворенной атмосфере, избежали участия в процессе национального возрождения. Витебск был для них лишь эпизодом, поскольку не мог удовлетворить их любознательности и жажды творчества. Каждый имел свои причины дистанцироваться от дискуссий, не желая сужать свое искусство до национальных рамок, стремясь обогатить другие культуры и не ограничиваться еврейской тематикой. Город стал для них лишь стартовой площадкой: «Мрачный Витебск, как ни парадоксально, служил не только инкубатором для современной и вековой еврейской мысли и современного еврейского изобразительного искусства, но и убежищем для участия евреев в супрематической абстракции»[463].

Витебские художники нашли, таким образом, свой стиль, свою манеру практики еврейского искусства. Некоторым из

них этого было вполне достаточно, другие стремились обогатить ее элементами нееврейской культуры.

Может ли пример Витебской школы дать ответ на вопрос о еврейском искусстве?

Космополитическая художественная школа

Какое определение можно дать Витебской школе? Как провинциальной и академической, авангардистской и революционной, или еврейской?

Частичный ответ на эти вопросы мы находим в шагаловской речи, проливающей свет на роль Пэна в Витебске: «…Ваши работы, характеризующие определенную полосу жизни России и евреев, будут собраны в специальном месте в будущем музее гор. Витебска…»[464]. Шагал, таким образом, оценивает творчество мастера в трех измерениях: еврейском, русском и провинциальном.

Искусство Пэна и его учеников по своей тематике имела, бесспорно, еврейский характер, хотя отделить творчество мастера от более широкого контекста, который определил бы его место в господствующей на белорусской земле русской культуре, практически невозможно. Сосуществование в зоне черты оседлости еврейского, русского и белорусского или украинского населения стало причиной взаимодействия еврейской и нееврейской культур, чему способствовали исторические условия. С одной стороны, либеральная политика Александра II и идеи народников позволили евреям получить более свободный доступ в российское общество и русскую культуру. С другой – *Гаскала* благоприятствовала их полному слиянию с коренными жителями, в то время как хасидизм отстаивал сохранение национальных традиций. Эстетика, преподаваемая Пэном, формировалась под влиянием Академии художеств и передвижников. Он был евреем по своей плоти и мировоззрению, а русским – по стилю, заимствованному в академической школе живописи.

Искусство мастера и его студентов обращалось как к еврейской, так и к нееврейской публике. В своих работах он прибегал к национальным темам и персонажам, но изображал их на белорусском фоне. Он создавал портреты евреев, изучая их быт, психологию и помещая на задний план картины или избу, или православную церковь. Его картины очень много говорят о еврейской жизни и одновременно о совместном существовании с белорусами.

Фон пэновских композиций заполнен многочисленными деталями – реалиями повседневности, ярким примером чему может служить полотно *Сват (Менахем-Мендл)*, где литературный герой Шолома-Алейхема изображен в полный рост, за ним – два деревянных домика: левый с зелеными ставнями и козочкой и правый, без ставен, с забором, за которым прогуливается кабанчик. По этим атрибутам можно догадаться, что левый дом принадлежит еврею, а правый – белорусу. Пэн, как всегда, предлагает нам свое светлое, оптимистическое и умиротворенное восприятие реальной действительности: бесконфликтное сосуществование евреев и неевреев, отсутствие гетто, которое отделяло бы их от общества: все равны в своей беспросветной бедности, ежедневно сталкиваясь с одинаковыми проблемами.

Подобное соседство белорусского и еврейского домов в картине *Домик с козочкой* свидетельствует о том, что искусство мастера не было «чисто» национальным. Художник сумел привнести свое еврейское видение на нееврейскую почву, которая представлена ее символами: самовар, покосившиеся избы, купольные церквушки, улочки, витебские задние дворы, реки, типичный образ белорусской природы. В работах его учеников мы находим то же сосуществование культур.

Так, М. Моносзон изображал урбанистический пейзаж российского провинциального города (*Дворик моего детства*). Тем не менее восприятие реальности у некоторых воспитанников Пэна было не столь идиллическим. С. Юдовин писал сцены ужасных погромов, виды заброшенных и опустошенных местечек. Е. Кабищер-Якерсон, И. Эйдельман и Б. Малкин предпочитали изображать трагическую жизнь, нежели полное взаимопонимание между евреями и неевреями.

У Шагала принадлежность к русской общине выражена еще более явно.

«Я очень люблю евреев (и думаю, смог это доказать), но я также люблю русских и другие национальности. Я пишу серьезные вещи для многих наций»[465]. Как и Пэн, он в своих работах писал картины витебской жизни и своего нееврейского окружения. Его *Русская свадьба* (1919) представляет собой смешение русско-еврейских обычаев. Довольно часто в его картинах появляется русский текст[466]. Художник неоднократно обращался и к христианским темам[467]: *Святое семейство* (1910), *Голгофа* (1912), *Явление* (1917–1918). Интересно заметить, что среди символов, созданных и использованных им в течение всей жизни,

Витебск всегда олицетворяла православная церквушка с куполом и крестом. Изображение родины ассоциировалось с этими церквушками и бревенчатыми избами. Каким же городом был шагаловский Витебск, русским или еврейским?

Русское искусство оказало сильное влияние и на творчество Шагала, так же как в свое время на искусство Пэна. Во время первого пребывания в Санкт-Петербурге он посетил выставку, организованную С. Дягилевым, где были представлены иконы, которые произвели на молодого живописца огромное впечатление[468]. В 1913 г. он увидел реставрированные иконы и, как многие художники-авангардисты, обратился к их сюжетам (*Святое семейство*, *Распятие*), используя формальные методы своей стилистики.

Подпитывая примитивистскую направленность творчества художника, они вдохновили его на создание собственного живописного пространства, которое игнорировало академические законы перспективы. Изображение на первом плане часто не согласовывалось с фоном, заполненным разнообразными сценками. Колорит их напоминал иконы. Шагалу удалось, интуитивно подбирая тон, придать изображению некоторый объем, не используя светотени и классического построения формы. Он вводил в композицию некоторые повторяющиеся элементы, навеянные христианством, например маленьких ангелов-хранителей. Одним из причудливых созданий его живописного мира была корова с человеческими ногами – образ, явно заимствованный из народных картинок – лубков. Петухи, птицы, летающие рыбы тоже словно пришли оттуда. Наследие Шагала вписано не только в хасидскую культуру, но и в русское искусство, в частности авангард, который в свое время инициировал интерес к народному творчеству. Его живописный мир был синтезом мифической иконографии, поэтики хасидизма и русской фантастической традиции (Н. Гоголь, «заумы» 1910-х гг.). Это двойственное влияние заключено в плоскостном характере его живописи, близости к миру животных, которых он возносил, как людей.

Итак, стили Пэна и Шагала восходят к русскому искусству, реалистическому или народному. Они в то же время отражали иудаизм посредством тематики, сложившегося мировоззрения и национальной идеи. Принадлежала ли витебская живопись еврейской культуре или была лишь провинциальным вариантом русского искусства? На примере Витебска мы постараемся

рассмотреть щекотливый вопрос о существовании и природе еврейского искусства.

Попытка определения еврейского искусства на примере Витебска

Чтобы подойти к данному сюжету, мы сравним его с проблемой еврейской литературы, вернее, русско-еврейской, с целью более ясного представления различных гипотез, которые необходимо принять во внимание[469].

Многие еврейские писатели в России говорили и писали по-русски. «Литература на русском языке, созданная российскими евреями, еврейская по тематике и мировоззрению, адресованная как еврейскому, так и нееврейскому читателю, воспринималась как региональная»[470]. Однако язык сегодня больше не является определяющим фактором культурной принадлежности, будучи слишком незначительным и неприемлемым для современного многонационального общества. К тому же далеко не все русскоязычные писатели чувствовали себя русскими. Как африканцы (в частности, Седар Сенгор), использовавшие французский язык, чтобы выразить негритянский дух, евреи обращались к русскому для создания истинно еврейской литературы.

Как и в литературе, язык живописи не определял культурной принадлежности. Принятие русской эстетики не означало для витебских художников отказа от своей идентичности. Проблема еврейского искусства заложена в основе понимания самого существования евреев: раствориться в нееврейской среде, оставаясь евреями. Как национальные общины приспосабливались к системе повседневной жизни русских людей, так и еврейские художники приняли различные формы проявления русского искусства. Однако при кажущейся интеграции в доминирующую нацию они продолжали развивать свои традиции, выражая идеи иудаизма в своем искусстве. Их положение оказалось, таким образом, довольно сложным: быть одновременно чужими и своими в российском обществе. Такое противоречивое желание интеграции и выживания в качестве нерусского народа определяло их место как внутри, так и вовне славянского мира. Вот почему это искусство не могло быть «чисто» еврейским, оно, безусловно, питалось коренной культурой. Резюмируя вопрос о еврейском искусстве, процитируем отрывок из статьи Жана Старобински «Попытка определения»,

проливающий свет на данную проблему: «Лишенные территориального, лингвистического, социального единства, без чего самобытная и самостоятельная культура проявить себя не может, евреи обратили свой взор к языкам и выразительным средствам, творцами которых на самом деле не были. Еврейский дух не смог создать национальную культуру и влился (правда, с опозданием) в нееврейские культуры. Этот дух присутствовал везде и одновременно – нигде. Способный воплощаться лишь в чужой материи, и материи, ему не присущей {…}, еврейский дух приспосабливается ко всем языкам: внедряется туда и выходит оттуда, когда они умирают, он выживает, чтобы превратиться в другие формы, более современные. Речь идет не столько о вторжении, сколько о даре. А забрать этот дар невозможно»[471].

Автор этих строк не верил в существование еврейского народа и его культуры, а верил в его дух. Если даже еврейское население России и не имело глобальной культуры – гипотеза довольно спорная, – оно развивало более скромную культуру местечка, из которой вышли Пэн и Шагал, воспевавшие провинциальную жизнь с ее «колоритным бытом, талмудической ученостью и хасидской мистикой»[472] – источник их вдохновения и живописи.

Витебская школа – прекрасный пример русско-еврейского искусства. Все местные художники вышли из штетла и с детства были связаны с обеими культурами. По примеру писателей-полиглотов (русский, идиш, иврит) они обращались ко многим живописным языкам и выбрали русскую эстетику, поскольку еврейская не давала им альтернативы, а национальной живописи до этого практически не существовало. Затем попытались, внося элементы еврейской культуры, присвоить ее и выработать свой стиль, основанный на доминирующем. Еврейское дореволюционное искусство (Пэн) в значительной степени зависело от русского (Стасов, Репин). Но после 1917 г. положение изменилось.

До этого евреи воспринимали русский мир извне, а еврейский – изнутри. Именно так оценивал Пэн все, что его окружало, выражая в живописи свою принадлежность к национальной общине и расставляя акценты скорее на сюжетной линии и еврейском мировоззрении, нежели на стиле, застывшем и, казалось, кем-то навязанном, автором которого он не был.

После октябрьских событий еврейские художники, теперь более многочисленные, одновременно причисляли себя к рево-

люционной России и еврейству, поскольку принимали активное участие в социалистическом движении и считали эту революцию своей. Такое бинокулярное видение обогатило их стиль и творчество. Двойственность принадлежности проявлялась в двойственности деятельности: Шагал работал на авангард и в то же время на национальное обновление, создавая книжные иллюстрации. Все витебские художники одинаково реагировали на эти события: ждали от революции легитимности своего искусства, обращаясь к кубофутуризму и супрематизму (И. Чашник, Л. Юдин, Н. Коган, Эль Лисицкий, Е. Рояк). Впервые еврейские художники могли влиять на русское искусство: они не только перестали быть зависимыми, но и приняли самое активное участие в обновлении культурного процесса. Именно в этот период, в 1920-е гг., в Витебске зародился истинно еврейский стиль в форме графических произведений. Обратившись к классической тематике (жизнь местечка, погромы), художники создали самобытное искусство, сплав влияния Пэна, экспрессионизма Шагала и техники, применяемой в мастерских УНОВИСа. Эти графические работы (по стилю и технике) напоминают книжные иллюстрации и наброски, выполненные во время этнографических экспедиций.

Российское еврейское искусство, с точки зрения витебских мастеров, является, таким образом, гармоничным синтезом современного творчества и еврейской местечковой культуры, живой, а не только библейской и религиозной. Погрузившись в это искусство, они не испытывали трудностей в выражении иудаистской духовности и не прибегали к этнографии, призывам и теориям.

Не весьма близкие к идеям *Гаскалы* художники не стремились так рьяно, как многие их коллеги, вышедшие из более зажиточных слоев, вливаться в христианское общество (Л. Бакст). Находясь вдали от еврейских культурных центров, они не принимали, как другие (И.-Б. Рыбак, Б. Аронсон, Н. Альтман), активного участия в движении национального возрождения. Мнение Шагала о своем первом учителе было сформулировано очень точно: русский, еврей, провинциал. Революция привнесла дополнительные характеристики: политическая позиция и приезд из столицы в провинцию новых мастеров, превративших Витебск в художественный центр. Еврейское искусство «обязано своей самобытностью белорусско-еврейской среде, т.е. целому комплексу составляющих: духовности, религиозности,

святости, определявших жизнь евреев Российской империи»[473]. Его можно резюмировать как присвоение живописных культур определенной эпохи и места действия.

Творческие судьбы еврейских художников

Кого можно считать еврейскими художниками? Достаточно ли родиться евреем и использовать национальную тематику, чтобы принадлежать к еврейскому искусству?

Искусство как позиция

Говоря о русско-еврейской литературе, Симон Маркиш считал, что «позиция, ориентация, концепция, точка зрения, как бы это ни называли, гораздо важнее, чем темы и пресловутые гены»[474]. Принадлежность к еврейской литературе не определялась пассивным отношением, а свободным и сознательным выбором позиции, «ангажированностью».

На первый взгляд, согласно этому положению, Витебская школа не должна была быть еврейской, поскольку ее фигуранты не участвовали в еврейской художественной революции. Тем не менее, если способ выражения убеждений у творцов проявляется в их произведениях, Пэн и его ученики были ангажированными еврейскими живописцами. Если считать, что определяющим элементом иудейства в творчестве является его национальное сознание, чувство принадлежности к общине и труд на благо нации, то Витебская школа – тому идеальный пример. Все ее участники ощущали «органическую потребность в этой уникальной еврейской культуре»[475], единственной, которая могла сформировать национального художника. Такая позиция исключала ассимиляцию, отвергавшую или скрывавшую иудаизм и использовавшую чуждые ему сюжеты.

Ангажированность витеблян не проявлялась убедительной активностью, акциями или речами в защиту еврейской культуры. Это выражалось через искусство и глубокое чувство национальной принадлежности. Пэн пришел к пониманию «художественного творчества как формы национальной жизни, как способа национальной идентификации»[476]. Искусство в его глазах представляло собой фундаментальную ценность и важный фактор интеллектуального обновления еврейского народа. Настаивая на национальном характере живописи, Пэн стремился поднять культурный уровень народных масс, создавая понятные и доступные всем произведения, которые стали

его вкладом в еврейское искусство. «Искусство не отделено от жизни, искусство есть самая жизнь. Искусство – национальное искусство – защищает, спасает от духовного вырождения. {…} В этом состоит высокая, можно сказать, судьбоносная задача искусства»[477]. Словно оно должно было стать национальным modus vivendi, т.е. альтернативой традиционному и религиозному образу жизни[478].

Пэн считал, что его скромная миссия, его роль – в создании общей культуры и улучшение жизни местечка. Ученики последовали за учителем, считая себя прежде всего еврейскими художниками, развивая национальное единство не путем активных действий, а своей живописью и еврейским взглядом на реальность. Они смотрели на общину изнутри, а их картины свидетельствовали о прямой принадлежности к ней. Шагал видел себя представителем универсального искусства и воспринимал штетл извне, однако он тоже испытывал органическую потребность в единой национальной культуре, сравнимой с французской или любой другой.

Несмотря на резкий поворот судьбы в 1922 г. и презрение к еврейскому движению, он продолжал по-своему бороться за национальное искусство, к вопросу о котором он впоследствии вернулся в своем выступлении 1935 г. по случаю открытия в Вильно Еврейского научного института. В отличие от статьи 1922 г., где художник дистанцировался от возрождения, здесь, в связи с усиливавшимся антисемитизмом, он вновь подтвердил свое еврейство. Открытие института позволило ему высказать недоумение по поводу отсутствия до сих пор такого учреждения или музея, а также подчеркнуть необходимость собственного национального искусства для еврейского народа. Шагал объяснял факт презрения евреями своих соотечественников-творцов недостаточностью художественного вкуса и невозможностью следовать великим современникам: живописцам, писателям и интеллектуалам. «У нас, евреев, нет своего Бодлера, Теофиля Готье, Аполлинера, нет такой личности, которая мощной рукой выковала бы художественный вкус и современные критерии»[479]. Он сожалел, что еврейские писатели не проявляли интереса к живописи, считая, что она «чужда и не нужна им». «Весь мир для них – в литературе». Шагал мечтал о сотрудничестве писателей и художников с целью взаимного обогащения языков. Он удивлялся и возмущался тем, что еврейское общество презирало живописцев и защищало писателей, единственно

достойных уважения. Мастер не хотел видеть евреев только «народом Книги», он стремился, чтобы они стали «народом Искусства». «Нужна пропаганда искусства не как вещи вне нас, но как части нашей внутренней жизни»[480]. Шагал вновь вернулся к своим идеям революционного периода, чтобы использовать их в сложном процессе развития еврейской культуры: пропаганда искусства, музеи, лекции по истории искусства, создание рабочих клубов, спецшкол, организация международных выставок, обучение педагогических кадров и молодых творцов с помощью соответствующих книг и журналов. Мнение мастера менялось, таким образом, в зависимости от событий его творческой биографии и хода истории, но, несмотря на настроения и сложности личности, он был предан своим еврейским корням и в кризисные моменты осознавал важность возложенной на него миссии художника.

«Мы же, сегодняшние евреи, чьи предки тысячи лет назад создали Танах, книги Пророков – основу для религий многих народов, – теперь мы хотим иметь и свое искусство, свою живопись, которая получила бы в мире свой резонанс»[481].

Шагал вновь причислял себя к потомкам тысячелетних поколений еврейского народа, выразив горячее стремление разделить его судьбу, что требовало не только пассивного интереса, но и активной защиты своих убеждений.

Наконец, последний тип отношения к еврейскому искусству – это модель Лисицкого, который, обратившись к супрематическим экспериментам, окончательно расстался с национальной культурой. Ученики Малевича тоже сделали выбор в пользу абстрактного искусства, искусства вненационального, без «еврейского» содержания. Вероятно, речь шла о другой ангажированности, близкой новым идеям киевских теоретиков. Такая крайняя позиция в широком спектре способов быть еврейским художником объяснялась желанием раствориться в универсальной культуре, что говорит об отказе от национальных ценностей. Эти молодые витебляне были безразличны к борьбе за возрождение и предпочитали авангард еврейскому искусству.

По предположению Даниэля Березняка[482], такое отношение к возрождению было лишь средством, а не самоцелью, языком на службе освобождения еврейского народа. Витебские художники использовали это оружие для более легкой интеграции в

российское общество или, напротив, для собственной дифференциации и защиты своей культуры.

Искусство – фактор интеграции или дифференциации для витебских художников?

В конце XIX в. первые еврейские художники знали два пути использования искусства: одни стремились заявить о своем праве на существование и защиту от антисемитизма, погромов и безразличия русского населения к нищенским условиям их жизни; другие, напротив, прибегали к стилю и тематике доминирующей культуры, пытаясь интегрироваться в общество в качестве творцов.

Стремление к интеграции и, прежде всего, к социально успешной карьере во многом определяло творчество Пэна. Учеба в Академии художеств была единственным средством получить право на жизнь в Санкт-Петербурге. Золотая медаль гарантировала стипендию на продолжение образования в Европе, а диплом – полную легитимность в российском обществе, право на проживание и преподавание в качестве профессионального живописца. Успешная карьера, таким образом, была единственной возможностью для еврейских художников заслужить уважение, избежать нищенского существования и унижений в черте оседлости и столичных городах.

Искусство и школа обеспечили Пэну общественное признание, какого он никогда бы не добился, если принять во внимание его скромное социальное происхождение. Для выходца из бедной семьи литовского местечка такое восхождение было поистине исключительным. Получив в начале 1920-х гг. известность и статус самого крупного витебского художника, он сделал себе имя в городе и даже за его пределами благодаря своим ученикам, многие из которых стали всемирно известными. Несмотря на все преграды, которые могли бы помешать ему выйти из своего сословия, мастер сумел утвердиться как профессионал и интегрироваться в витебское общество. Приняв решение открыть студию, он стремился получить статус педагога и добиться уважения у витеблян. *Автопортрет с палитрой* 1898 г. свидетельствует о твердом желании показать себя как серьезного, а не богемного живописца. Хотя большинство его учеников и были еврейского происхождения, он пользовался известностью и среди нееврейского населения, а в конце своей карьеры стал знаменитой личностью, о чем говорит поэт Г. Рэлес: «В 1934 г.

в Витебск приехал Председатель Президиума Верховного Совета Белоруссии А.Г. Червяков. Естественно, он пришел с мастерскую Пэна. Художник был городской знаменитостью»[483]. На его похороны в 1937 г. шли «огромными массами трудящиеся Витебска – рабочие, инженеры, студенты, школьники к гробу с телом покойного. Всего за два дня через зал Дворца Труда прошло 50 тысяч человек. Каждые 10 минут менялся почетный караул. В последней смене почетного караула стояли приехавшие из Минска художники т.т. Бразер, Пашкевич, Керзен, Рахман. В 16 часов под звуки траурного марша члены правительственной комиссии т.т. Сурта, Пасюкевич, художники-товарищи по работе выносят гроб из зала. Впереди гроба сотни людей с венками, букетами живых цветов»[484].

Искусство послужило Пэну социальным трамплином, который помог ему выйти за пределы жалких условий еврейского местечка. Он не интегрировался в русское общество и сохранил свою национальную идентичность, отражая в картинах ее отличительные особенности. Искусство стало для него, еврея, средством существования на довольно высоком социальном уровне и давало право на жизнь национальной культуре. У него не было нужды интегрироваться в витебское общество, в массе своей еврейское, оно приняло его с распростертыми объятиями и по достоинству оценило. Если бы Пэн стремился к большей известности и ассимиляции, он мог бы выбрать карьеру в Санкт-Петербурге, путь, от которого он отказался, приняв решение жить в еврейской общине. Художник, таким образом, предпочел идентичность амбициям, работу в провинции творческому новаторству своего времени. Другие витебские художники разделились во мнениях между интеграцией и выражением еврейской идентичности.

Шагалу удалось гармонически сочетать авангардистскую эстетику и национальные элементы в живописи. Для него искусство было фактором интеграционным, потому его творчество стало всемирно известным. Оно было также средством выражения культурной принадлежности мастера к еврейскому местечку, что способствовало самобытности его произведений, не поддающихся классификации, и поставило их вне современных художественных тенденций. Отказавшись от оков традиции, Шагал использовал искусство как способ эмансипации, не пытаясь утвердить себя исключительно еврейским живописцем.

Отношения Лисицкого с национальной культурой складывались успешно. Его идентичность перестала проявляться в начале 1920-х гг., когда художник решил обратиться к авангарду, не утруждая себя проблемами еврейского характера. Карьера Лисицкого – яркий пример использования искусства как средства ассимиляции и возможности стать крупнейшим творцом современности.

Витебские художники заняли различные позиции по отношению к трем моделям творческой карьеры. Одни, такие как Пэн, обращались к живописи, чтобы рассказать о бедах евреев и бороться с равнодушием русского населения. Для С. Юдовина, полностью посвятившего себя национальной культуре под влиянием учителя и Ан-ского, искусство было оружием на службе своему народу. Другие, как Шагал, объединяли эстетические поиски, иудейство и политический императив в зависимости от эпохи и художественных тенденций. Искусство открыло им двери советских культурных учреждений. К концу 1920-х гг. они вынуждены были, однако, оставить еврейские сюжеты и заняться официальной пропагандой. Некоторые довольно поздно вернулись к своим истокам, когда режим стал уже более лоялен к евреям, например Л. Ран в 1970-е гг.

Интеграция в российское общество стоила им, таким образом, собственной идентичности. Супрематисты, выросшие вместе с революцией, выбрали интеграцию, как Лисицкий в 1919 г. Они пошли за Малевичем, продолжая эксперименты в области супрематизма в Москве или Ленинграде, и посвятили свое творчество эстетическим поискам и искусству пропаганды. Несмотря на указанные различия, витебляне благодаря искусству смогли найти достойное место в российском, большевистском, или советском обществе ценой более или менее значительных жертв.

Витебская школа подготовила многие поколения еврейских художников, пути которых оказались различными. Дать однозначный ответ на вопрос о природе их творчества практически невозможно. Творческие личности, чьи биографии пересекались в этом городе, лишь подтверждают сложность проблемы и поворотов их судеб, жизней и художественного выбора. Исторические события и собственные эстетические требования обусловили характер их карьеры. Тем не менее привязанность к витебскому местечку часто выражалась в воспевании города и его самобытности в ущерб более универсальным ценностям.

Искусство помогло этим художникам избежать материальных трудностей, стать достаточно знаменитыми или, по крайней мере, получить более высокий статус по сравнению с еврейскими ремесленниками или торговцами.

Многие из них вошли в историю белорусской культуры, став национальным достоянием (З. Азгур, С. Юдовин, Ю. Пэн, М. Моносзон, Л. Ран). Символом такого социального успеха было открытие галереи, посвященной Пэну, после его смерти. Картины мастера выставлены сегодня в Витебском областном художественном музее и в Национальном художественном музее Республики Беларусь. Трагическая участь постигла художников А. Бразера и И. Мильчина: они были расстреляны в минском гетто. Многие погибли во время войны. В исключительных случаях (например, творчество Лисицкого, Шагала и других мастеров, для которых Витебск был лишь жизненным эпизодом) искусство принесло мировую славу или предоставило возможность эмигрировать и расширять горизонты своего творчества. Далеко не все получили широкую известность, но многие художники благодаря своему творчеству смогли сделать успешную карьеру и в определенный момент выразить себя как евреи.

Витебская школа была, таким образом, первой еврейской художественной школой на территории Белоруссии и России. По масштабам педагогических, эстетических и тематических поисков ее можно отнести к национальным творческим учреждениям. Несмотря на определенный нейтралитет по отношению к движению за еврейское возрождение, витебских художников занимали те же устремления: создание специфического еврейского искусства. Различие сводилось лишь к способам, которые они применяли, и путям, которые они выбирали.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Витебскую школу можно характеризовать с разных сторон. Она была провинциальной, поскольку город оказал существенное влияние на творчество художников, их стиль, тематику и профессиональную карьеру. Несмотря на относительное равнодушие витебских художников к столь притягательным столицам, которые зачастую служили им только временным пристанищем для получения образования, доминирующая культура все-таки оставила значительный след в деятельности Витебской школы. Ученики Пэна унаследовали эстетику передвижников и реалистического искусства. Назначение М. Шагала на пост уполномоченного по делам искусств коренным образом изменило ситуацию. Художник был глубоко привязан к Витебску, поэтому в своем творчестве развивал тематику, близкую своим предшественникам: местные пейзажи и жанровые сценки. Сохранив неизменным локальный фон, он смог превратить скромную провинциальную школу в крупнейший центр российского левого искусства. Участник политической и культурной революций, Шагал стал пропагандистом авангарда и вовлек население города в активный художественный процесс. Посвятив себя этой благородной миссии, он надеялся сделать искусство достоянием масс, но потерпел неудачу – как художник, поскольку его стиль подвергли сомнению; как витеблянин, поскольку родной город оказался неспособным оценить его инициативы; как революционер, поскольку не смог выполнить роль заведующего училищем и подвергся резкой критике со стороны местных и центральных властей. В. Ермолаева и К. Малевич с тем же воодушевлением и энтузиазмом стремились реализовать идею Шагала о превращении города в «цивилизованный» центр. Молодые художники группы УНОВИС сумели придать Витебску супрематический вид и на некоторое время навязать ему новаторские формы, которые, по их мнению, должны были сопровождать коммунистическую революцию. Вот почему период 1918–1923 гг. мы связываем с революционной художественной школой – хрестоматийным примером использования государством искусства в политических целях.

Однако основной отличительной чертой школы в изучаемую эпоху был ее еврейский характер. Находясь вдали от центров движения за национальное возрождение, многие витебские художники активно отстаивали свою принадлежность к еврейскому народу, изображая жизнь местечек и свое окружение. По тематике, духу и форме Витебская школа была еврейской неза-

висимо от ее участия в обновлении национального искусства, которое, несомненно, оказало влияние на Пэна и многих других художников, но не стало определяющим в их творческой карьере.

Витебская школа была, безусловно, народной по своей сути, поскольку ее протагонисты вышли из семей скромного достатка и изображали жизнь обездоленных слоев населения, поскольку отражала условия жизни народа, в то время как другие мастера, порой искусственным образом, искали вдохновение в традиционном искусстве прошлого. Тесная связь с народом отличала художников Витебской школы от их еврейских коллег тем, что последние создавали в крупных российских городах структуры для развития национального искусства.

Наконец, невозможно отделить Витебск от России, а школу от русской культуры. Евреи, населявшие империю, адаптировали свой образ жизни и религиозные традиции к обычаям и нравам местного населения, в частности белорусов.

Многие из них вследствие своей профессиональной занятости торговцев и благодаря *Гаскале* говорили по-русски и интегрировались в господствующее общество; русская и белорусская культуры не были им чужды. Еврейские художники не смогли избежать соседних влияний, что, безусловно, отразилось в творчестве витеблян.

Мы можем, таким образом, охарактеризовать Витебскую художественную школу как народную русско-еврейскую. В ходе трех революций: социальной, политической, культурной, которые породили авангард и движение за обновление еврейского искусства, связанное с национально-освободительными течениями, изменились не только культура и политическая жизнь, но и еврейское общество в России. Оказавшись в центре событий, школа впитала в себя плоды этих преобразований и создала уникальный творческий синтез. Такое тройственное влияние заключало в себе как различные противоречия (академическая эстетика, затем авангардистская), так и общие черты (народная и еврейская).

Ответ на вопрос о природе Витебской школы, безусловно, не может быть однозначным.

Она стала ярким примером еврейской национальной школы. Несмотря на бесспорное влияние русской стилистики, школа отличалась от передвижников и других течений особым «еврейским духом», духом местечка. Речь идет не о еврейском ис-

кусстве в целом, а об искусстве и культуре штетла. Интерес к реальной действительности, а не поиск фольклорных традиций или орнаментов синагог объясняет специфику школы. Глубоко осознавая это, Шагал говорил, что еврейский народ не только «народ Книги», но и «народ Искусства». Эль Лисиций, как и многие его коллеги, со временем понял ограниченность волюнтаристского отношения к национальному народному творчеству. Исходя из опыта витебских художников, еврейский стиль можно определить как стремление отразить свою принадлежность к еврейской общине, которое нашло отражение в создании трогательных портретов и жанровых сценок. Этот стиль не ограничивался, однако, только реалистическим изображением, он принимал и другие формы. Примитивизм, восходивший к истокам народного искусства, тоже имел место в творчестве витеблян. Для выражения своей принадлежности к иудейству Шагал прибегал к синтезу различных стилей: кубизма, примитивизма, фовизма, экспрессионизма. Эль Лисицкий и последователи К. Малевича использовали абстракцию, одно из направлений авангарда. Витебское искусство, таким образом, было многогранным, что не позволяет говорить о какой-то одной его специфической природе. Мы можем только отметить богатство разнообразных форм и красок, характеризующих практику местных мастеров.

Если считать, что быть еврейским художником значит отстаивать сам факт принадлежности к иудаизму, принимать активное и осознанное участие в развитии национального искусства, то витебляне занимали особую позицию и отстаивали ее не действиями или призывами, а своим творчеством.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Бюллетень музея Марка Шагала. 2000. № 1. С. 1.

[2] Мы используем термин «Белоруссия» до 1918 г. для обозначения регионов царской России, распространявшийся на минскую, могилевскую и витебскую губернии и признанный царской администрацией как «белорусские».

[3] Книга написана в 2000 г. до появления работы Александры Шатских «Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922» (М., 2001).

[4] Более подробно по вопросу о тенденциях в белорусском искусстве см.: Орлова М. Искусство советской Белоруссии. Очерки, живопись, скульптура, графика. М., 1960. С. 325; Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 3 (канец 18 – пачатак 20 стагоддзя). Мінск, 1989; Дробов Л.Н. Живопись Белоруссии 19 – начала 20 в. Мінск, 1974.

[5] Цит. по: Gray C. L'avant-garde russe dans l'art moderne 1863–1922 // Lausanne. P. 12.

[6] Рывкин М., Шульман А. Юдель (Юрий) Пэн (1854–1937). Художник и педагог. Витебск, 1997. С. 25.

[7] Черта оседлости – западные территории Российской империи, вне которых в дореволюционное время не имели права жить евреи.

[8] Так белорусские искусствоведы оценивали творчество Я. Кругера. (Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва. Ф. 382, оп. 1, д. 5, с. 13).

[9] Picon-Vallin. Le théâtre juif soviétique pendant les années vingt. Lausanne, 1973. P. 17.

[10] В 1563 г. Иван Грозный захватил Псков и приказал утопить евреев, отказавшихся принять христианство (Wigoder G. Art et civilisation du peuple juif. T. II. Office du livre / Ed. Vilo. Fribourg, 1973. P. 100.

[11] Более подробно о черте оседлости в Белоруссии см.: Анищенко Е. К. Черта оседлости (Белорусская синагога в царствование Екатерины II). Минск, 1998; Klier J. D. Russia Gathers her Jews: the Origins of the Jewish Question in Russia, 1772-1825. Northern Illinois University Press, 1986.

[12] Кагал – орган самоуправления в еврейских общинах Польши и России в XVI–XIX вв.

[13] Kappeler A. La Russie empire multiethnique. Paris, 1994. P. 88.

[14] Ibid.

[15] Хедер – еврейская религиозная начальная школа.

[16] Neher-Bernheim R. Histoire juive de la Renaissance à nos jours (faits et documents). Paris, 1971. T. 2. P. 103.

[17] Kappeler. La Russie... P. 230 et suiv.

[18] Более подробно о погромах см.: Aronson I.M. Troubled waters: the Origins of the 1881 anti-Jewish Pogroms in Russia. Pittsburgh, 1990; Klier J.D., Lambroza S. (éd.). Pogroms: anti-Jewish Violence in Modern Russian History. Cambridge University Press, 1992.

[19] Цит. по: Neher-Bernheim. Histoire juive... P. 323.

[20] *Земство* – избираемый орган местного самоуправления, введенный в России реформой 1864 г.

[21] Wigoder. Art et civilisation... P. 106.

[22] *Иешива* – высшее еврейское учебное заведение.

[23] Neher-Bernheim. Histoire juive... T. 2. P. 111.

[24] *Гаон* – почетный титул, который давали некоторым раввинам в Вавилонской академии (а также в других академиях, например в Вильно).

[25] *Талмуд* – собрание догматических религиозно-этических и правовых положений иудаизма, сложившихся в 4 в. до н.э. – 5 в. н.э.

[26] Neher-Bernheim. Histoire juive... T. 2. P. 112.

[27] *Кабала (Каббала)* – средневековое религиозно-мистическое учение, получившее особое распространение в иудаизме.

[28] *Цадик* – праведник. Раввин, признанный хасидами посредником между Богом и людьми.

[29] *Хасид* – «благочестивый», последователь хасидского движения.

[30] Goldberg S.A., Wigoder G. (éd.). Dictionnaire encyclopédique du judaïsme. Paris, 1993. P. 487.

[31] Nisenbaum H. Qu'est-ce que le hassidisme? Seuil; Paris, 1997. P. 15–16.

[32] Robberechts E. Les Hassidim. Belgique, 1990. P. 177–185.

[33] Goldberg S.A., Wigoder G. (éd.). Dictionnaire encyclopédique... P. 190.

[34] Rubinstein A. Hasidism // Encyclopaedia Judaïca. Vol. 7. Jerusalem, 1971. P. 1397.

[35] *Митнагдим* – ортодоксальные евреи, выступавшие против хасидизма.

[36] Лебедева Е. Витебские истоки искусства Марка Шагала // Шагаловский сборник. С. 168–170.

[37] Ettinger S. Les Juifs et le mouvement des Lumières // Le monde Juif. Antwerpen, 1980. P. 225.

[38] *Маскилим* – просветители, последователи еврейского Просвещения.

[39] Ettinger. Les Juifs et le mouvement... P. 227.

[40] Bechtel D. La guerre des langues entre l'hébreu et le yiddish: l'exclusion de la langue yiddish de la haskalah à l'Etat d'Israël // Plurielles. N 7, hiver-printemps 98-99. P. 26–46.

[41] *Talmid hakham* – мудрец, почитающий Тору.

[42] Fishman D. E. Russia's first modern Jews. The Jews of Shklov. New York; London, 1995.
[43] Ettinger. Les juifs et le mouvement... P. 231.
[44] Niborski I. Introduction à Théâtre yiddish. T. II. Paris, 1993. P. 9.
[45] Ibid. P. 7.
[46] Казовский Г. Еврейское искусство в России. 1900–1948. Этапы истории // Советское искусствознание. М., 1974. С. 229.
[47] Kamenski A. Chagall, période russe et soviétique 1907–1922. Paris, 1988. P. 22.
[48] Беларусь: энцыклапедычны даведнік. Минск, 1995. С. 168.
[49] Lalkoù (Ihar). Aperçu de l'histoire politique du Grand-Duché de Lithuanie. L'Harmattan, 2000. P. 14–15.
[50] *Воеводство* – территориальная и административная единица в Польше.
[51] Kamenski. Chagall, période russe… P. 16.
[52] Беларусь… С. 168.
[53] Документы и материалы по истории Белоруссии (1900-1917). Минск, 1953. Т. 3. С. 276.
[54] См. почтовые открытки в приложении.
[55] Якімовіч Ю. Помнікі мураванага грамадзянскага дойлідства Віцебска XIX – пачатку XX ст. Мінск, 1990. С. 6.
[56] Marc Chagall, les années russes, 1907–1922 // Catalogue d'exposition du Musée d'Art moderne de la ville de Paris. P. 15.
[57] Chagall M. Ma vie. Paris, 1983. P. 48.
[58] Голосов В. Культура и быт евреев на земле Шагала // Шагаловский сборник. С. 95.
[59] Там же. С. 94.
[60] Еврейская энциклопедия. М., 1991. С. 39.
[61] *Воевода* – глава воеводства (в Польше), войска, города в зависимости от исторической эпохи.
[62] Slutsky Y. Vitebsk // Encyclopaedia Judaïca. Vol. 16. Jerusalem, 1971. P. 191.
[63] Еврейская энциклопедия. С. 645. См. также: Хмельницкая Л. Из истории витебских синагог // Мішпоха. 1998. № 4. С. 25–27.
[64] Голосов В. Культура и быт... С. 97.
[65] Там же. С. 97.
[66] Более подробно об этом см. главу вторую.
[67] Le métier de tailleur était très répandu chez les Juifs car il était «casher»: il permettait d'éviter de transgresser, sans le savoir, la loi interdisant le mélange du lin et de la laine.
[68] Еврейская энциклопедия. С. 646.

69 Голосов В. Культура и быт... С. 96.
70 Там же. С. 97.
71 Chagall M. Ma vie. P. 76.
72 Обзор витебской губернии за 1897 год. N 49.
73 *Талмуд-Тора* – еврейская школа.
74 Голосов В. Культура и быт... С. 97.
75 Chagall B. Lumières allumées. Paris, 1973. P. 10–211.
76 *Киддуш* – молитва, благодарственная бенедикция, произносимая главой семьи на заходе солнца в Шаббат и во время других праздников.
77 Chagall. Ma vie. P. 41–43.
78 Meyer F. Marc Chagall. Paris, 1995. P. 44.
79 Девичья фамилия Беллы Шагал.
80 Chagall. Ma vie. P. 57.
81 Idem. P. 59.
82 *Ханукка* – еврейский праздник. В течение восьми дней отмечается победа Иуды Маккавея над сирийским царем Антиохом Эпифанием и последовавшее за ней новое освящение Храма. Масло, рассчитанное на одни сутки, горит в подсвечнике Храма восемь дней. В память об этом чуде традиционно зажигаются свечи, каждый вечер по одной, вплоть до восьмого дня. Этот праздник известен еще как Праздник огней.
83 Chagall B. Lumières allumées. P. 173.
84 *Хаггада* – ритуальная сказка, притча, повествование, чтение которой проходило за праздничной трапезой (седером) на Пасху.
85 Chagall. Ma vie. P. 62.
86 Leneman L. Un enfant juif de Vitebsk, Marc Chagall // Comité pour la langue et la culture yiddish en France. Paris, 1983. P. 16.
87 Robberechts. Les Hassidim. P. 130–131.
88 Lissov A. Yehouda Pen, professeur du grand Maître // Chagall. Vitebsk-Saint Pétersbourg-Paris (catalogue d'exposition à la galerie Gérard Piltzer en mars 1993). P. 49.
89 Meyer F. Marc Chagall. P. 107.
90 Kazovsky. Artists from Vitebsk... P. 27.
91 Дакументы і матэрiалы... С. 278.
92 Абрамова И. Музейное собрание В. П. Федоровича в Витебске // Белорусско-русское културное взаимодействие. Витебск, 1995. С. 64–65.
93 Chagall M. «Lettre de Vitebsk» reproduit dans; Kamenski. Chagall, période russe... P. 274.

[94] НИАБ (Национальный исторический архив РБ). Ф. 1416, оп. 6, ед. хр. С. 612, 640–649, 682–697, 836–846.

[95] Орлова М. Искусство советской Белоруссии… С. 30.

[96] Касьяровіч М. Матар'ялы для вывучэньня Віцебскай краёвай літаратуры і мастацтва // Маладняк. 1927. № 6. С. 63.

[97] Падліпскі А.М. Здраўнёва: тут жыў І.Я. Рэпін. Мінск, 1995. С. 62.

[98] НИАБ. Ф. 1430, оп.1, д. 41209. С. 426–429.

[99] Кичина Е. О некоторых аспектах творческого наследия витебской художественной школы // Шагаловский сборник. С. 150.

[100] Rainer M. The Awakening of Jewish National Art in Russia // Jewish Art. Vol 16–17. Jérusalem, 1990–1991. P. 106–108.

[101] Отрывок из письма И. Репина В. Серову 4 мая 1892 г. Цит. по: Шишанов В. Предназначен им для одного этюда. Мишпоха. N 3. 1997. С. 34.

[102] Там же. С. 35.

[103] Орлова М. Искусство советской Белоруссии… С. 32–34.

[104] Rainer M. The awakening of Jewish... P. 111.

[105] Ромм А. Цит. по: Рывкин М., Шульман А. С. 40.

[106] Kazovsky. Artists from Vitebsk. P. 13.

[107] Рывкин М., Шульман А. Юдель (Юрий) Пэн. С. 5.

[108] Там же. С. 31–32.

[109] Цит. по: Kazovsky. Artists from Vitebsk. P. 15.

[110] Рывкин М., Шульман А. Юдель (Юрий) Пэн. С. 32.

[111] Там же. С. 33.

[112] См. подробнее раздел «Эстетика Ю. Пэна».

[113] «Неклассными» художниками считались те, кто по окончании Академии художеств не приписывались к определенному классу чиновников.

[114] Местечко, расположенное примерно на полпути между Витебском и Двинском, пригород Двинска в Витебской губернии, насчитывавший 3920 евреев при населении 4420 жителей.

[115] Емельянова И.В. Штрихи жизни и особенность творчества художника Юрия Пэна // Зборнік выступленняў на навуковай канферэнцыі, прысвечанай 75-годдзю віцебскай мастацкай школы. Віцебск, 1994. С. 103.

[117] Kazovsky. Artists from Vitebsk... P. 26–27.

[118] НИАБ. Ф. 1430, оп. 1, д. 46377. С. 20–21.

[119] Kazovsky. Artists from Vitebsk... P. 27.

[120] Рывкин М., Шульман А. Юдель (Юрий) Пэн. С. 38–39.

[121] Там же. С. 42.

[122] Там же. С. 7.

[123] Анна Вениаминовна Кузнецова (1900–1980), художница, родившаяся в Витебске. Училась у Пэна с 1915 по 1916 г., затем у Малевича в 1918 и начале 1919 г. Участвовала в оформлении Витебска по случаю первой годовщины Октябрьской революции. Работала служащей в отделе народного образования.
[124] Рывкин М., Шульман А. Юдель (Юрий) Пэн. С. 36.
[125] Там же. С. 49.
[126] НИАБ. Ф.1430, оп.р. 1, д. 46377, С. 26–27.
[127] Рывкин М., Шульман А. Юдель (Юрий) Пэн. С. 9.
[128] Meyer. Marc Chagall. P. 24.
[129] Кичина Е. О некоторых аспектах... С. 151; Вайцэхоўская В.У. Матэрыялы да выстаўкі твораў Юрыя Майсеевіча Пэна. Мінск, 1993. С. 10; Каталог выставки картин художников Л.С. Шульмана, Ю.М. Пэна, К.Н. Каля и Я. А. Павловской. Витебск, [1907].
[130] Рывкин М., Шульман А. Юдель (Юрий) Пэн. С. 40.
[131] Кичина Е. О некоторых аспектах... С. 151.
[132] ГАВО. Ф. 1947, оп. 1, д. 29. С. 320.
[133] Рывкин М., Шульман А. Юдель (Юрий) Пэн. С. 42.
[135] Там же. С. 9.
[136] Там же. С. 39.
[137] Там же. С. 41.
[138] Voir annexe «Pen vu par Chagall».
[139] Исаак Юльевич Боровский (1921–1991), художник, график. Родился в Витебске. В 1930-х гг. посещал мастерскую Пэна. В 1941 г. окончил Витебскую художественную школу. Писал портреты и пейзажи Витебска.
[140] Рывкин М., Шульман А. Юдель (Юрий) Пэн. С. 39.
[141] Абрамский И. Это было в Витебске // Искусство. № 10. 1964. С. 70.
[142] Там же. С. 70.
[143] Рывкин М., Шульман А. Юдель (Юрий) Пэн. С. 50.
[144] Вайцэхоўская В.У. Матэрыялы... С. 33.
[146] Кичина Е. О некоторых аспектах... С. 157.
[147] Рывкин М., Шульман А. Юдель (Юрий) Пэн. С. 49.
[148] Meyer. Marc Chagall. P. 25.
[149] Idem. P. 26.
[150] Этот аспект творчества Ю. Пэна станет предметом изучения в главе третьей данной книги.
[151] Рывкин М., Шульман А. Юдель (Юрий) Пэн. С. 52.
[152] Там же. С. 41.
[153] Мы еще вернемся к значению этих атрибутов в творчестве мастера.

[154] Орлова М. Искусство советской Белоруссии… С. 37.
[155] Абрамский И. Это было в Витебске? С. 71.
[156] Kazovsky. Artists from Vitebsk... P. 47–48.
[157] Емельянова И. Автопортрет в творчестве Ю.М. Пэна // Шагаловский сборник. С.76–82.
[158] См. цветные репродукции картин Ю. Пэна: Kazovsky. Artists from Vitebsk... en annexe.
[159] Рывкин М., Шульман А. Юдель (Юрий) Пэн. С.41.
[160] Вакар Л. К проблеме примитивизма в творчестве Юделя Пэна и Марка Шагала // Шагаловский сборник. С. 65.
[161] *Лубок* – русские народные картинки, получившие широкое распространение в России с XVII в.; печатались на отдельных листах в сопровождении пояснительного текста.
[162] Meyer. Marc Chagall. P. 25.
[163] Рывкин М., Шульман А. Юдель (Юрий) Пэн. С. 39.
[164] *Штетл* – еврейское местечко (идиш).
[165] Kazovsky. Artists from Vitebsk...
[166] *Пролеткульт* – объединение пролетарских культурно-просветительных организаций (1917–1932), центральной концепцией которого стала выработка самостоятельной «пролетарской культуры» в различных областях, в частности в литературе и театральном искусстве.
[167] ВХУТЕМАС – Высшие художественно-технические мастерские, уникальный комплексный художественно-технический вуз, готовящий художников-мастеров для промышленности. Образован в ноябре 1920 г. в результате объединения I и II Государственных свободных художественных мастерских. В 1927 г. преобразован во ВХУТЕИН.
[168] ВХУТЕИН – Высший художественно-технический институт. В 1930 г. расформирован с связи с реформой высшего образования. На его базе созданы: Московский архитектурный институт, Московский полиграфический институт, художественный факультет Московского текстильного института.
[169] Шульман А. Искусство требует жертв // Мишпоха. 1997. № 3. С. 51–53.
[170] Рывкин М. Художник Соломон Гершов // Мишпоха. N 2. 1996. С. 110–113.
[171] Михневич Л. Графика Давида Якерсона. Малевич. Классический авнгард. Витебск. Витебск, 1997. С. 69–80.
[172] Apter-Gabriel R. The Jewish Art of Solomon Yudovin (1892–1954). The Israel Museum. Jerusalem, 1991. P. 5–10. Шульман А. Под небом Ви-

тебска // Мишпоха. № 1. 1995. С.17–47; Бродский, Земцова. Соломон Борисович Юдовин. Л. 1962; Фурман І.П. Віцебск у гравюрах С. Юдовіна. Віцебск, 1926.

173 Шульман А. Под небом… С. 18. Ан-ский – псевдоним Семена Акимовича (Шлойме-Зайнвила) Рапопорта (1863–1920), литератора, общественного деятеля, который был дядей С.Б. Юдовина и помог молодому художнику продолжить образование в Петрограде.

174 См. репродукции в приложении.

175 Apter-Gabriel R. Tradition and Revolution. The Jewish renaissance in russian Avant-Garde Art 1912-1928. The Israel Museum. Jerusalem, 1987. P. 24; El Lissitzky architecte, peintre, photographe, typographe 1890–1941 // Catalogue de l'exposition du Musée d'Art moderne de la ville de Paris. Paris, 1991; El Lissitzky Maler, Architekt, Typograph, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers. Dresden, 1967.

176 Шульман А. Под небом… С. 41–47.

177 Левина Г. Архитектура: от А до Я // Мишпоха. № 2. 1996. С.102–110; Рояк Е. Художник сказки и фольклора // Шагаловский сборник. С. 209.

178 ИНХУК – институт художественной культуры (1920–1924). Один из важнейших центров формирования технических концепций авангарда. Основан В. Кандинским, А. Родченко и А. Бабичевым.

179 Лисов А. Цадкин и Витебск // Шагаловский сборник. С. 176–187.

180 Рывкин М., Шульман А. Юдель (Юрий) Пэн. С. 57.

181 См.: Свидетельства А. Ромма. Его знала вся Москва. Лев Зевин (1904–1941) // Мишпоха. 1999. № 6. С. 96–98.

182 Иоффе Э.Г. Страницы истории евреев Беларуси. Минск, 1996. С. 64.

183 Бунд (на идише – союз) – «Всеобщий еврейский рабочий союз в Литве, Польше и России». Возник в сентябре 1897 г. в Вильно. В отличие от сионистов, призывавших евреев эмигрировать в Палестину, боролся за улучшение жизни еврейского пролетариата, за признание национальных прав, национальную и культурную автономию еврейского народа в России.

184 Nieher-Bernheim. Histoire juive… T. 2: le 19 siècle. P. 339.

185 Frankel J. Prophecy and Politics. Socialism, Nationalism and the Russian Jews, 1862–1917. Cambridge University Press, 1981; Haberer E. Jews and Revolution in nineteenth century Russia. Cambridge University Press, 1995; Levin N. While Messiah Tarried. Jewish socialist Movements 1871–1917. New York, 1977. P. 223; Mendelsohn E. Class Struggle in the Pale. The formative years of the Jewish Worker's Movement in Tsarist

Russia. Cambridge University Press, 1970. P. 180; Minczeles H. Histoire générale du Bund. Un movement révolutionnaire juif. Paris, 1995.

186 Nieher-Bernheim. Op. cit. P. 336.

187 Kappeler. Op. cit. P. 234.

188 Bechtel D. Op. cit.

189 Бядуля З. Жыды на Беларуси. Мінск, 1918.

190 Аб жыдах // Наша Ніва. № 17. 1907.

191 Аграніčэння і законах для жыдоў // Наша Ніва. № 36. 1907. С. 5.

192 Zeltser A. Jews in the Political Life of Vitebsk: Temporary Revival, 1917–1918 // Jews in Eastern Europe. 3 (34). Winter 1997. P. 5.

193 Goldberg S.A., Wigoder G. (éd.) Dictionnaire encyclopédique... Op. cit. P. 1316.

194 Zeltser A. Op. cit. P. 5–12.

195 Wigoder. Art et civilization. P. 123.

196 Ioffe. Pages de l'histoire… P. 72.

197 В декабре 1919 года 15 из 47 зачинщиков витебского погрома были осуждены Революционным трибуналом.

198 Ioffe. Pages de l'histoire… P. 123.

199 Symaniec V. Goujon A. Parlons biélorussien, langue et culture. Paris, 1997. P. 28.

200 Беларуская энцыклапедыя. Т. 1. С. 176.

201 Там же. С. 195.

202 Zaprudnik J. Belarus: at a crossroads in History. Oxford, 1993. P. 237.

203 Idem. P. 67.

204 Idem. P. 67.

205 Chronologie illustrée. Op. cit. P. 139.

206 Атлас. Этнаграфія, дэмаграфія, дыяспара, канфесіі. Беларусы. Мінск, 1966. С. 4.

207 Там же. С. 5.

208 Конан У. Праблемы рускай культуры і Беларусі: па матэрыялах перыядычнага друку канца XIX – пачатку XX с. // Белорусско-русское культурное взаимодействие конца XIX – начала XX в. Витебск, 1995. С. 7.

209 Marc Chagall, les années russes. Op. cit. P. 136.

210 НИАБ. Ф.2649,оп.1, д.202. С.1.

211 НИАБ. Ф.2649,оп.1, д.268. С. 2–5.

212 НИАБ. Ф.2649,оп.1, д.494. С. 6–15.

213 Функ Ю.В. Евреи Беларуси в конце XIX – начале XX в. Минск, 1998. С. 84.

214 Кацер М.С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Очерки. Минск: «Наука и техника», 1969. С. 181.

[215] Каталог художественной выставки в Минске в помещении польского общ. собрания Огниско. Минск, 1911. С. 12.

[216] Marcade J.-C. L'avant-garde russe. Paris, 1995. P. 7–270; Marcade V. Le renouveau de l'art pictural russe. Lausanne, 1971.

[217] Gray C. L'avant-garde russe dans l'art moderne 1863–1922. La Cité des Arts, Lausanne.

[218] Manine V. L'art russe 1900–1935. Tendences et mouvements. Philippe Sers Editeur. Paris, 1989. P. 41.

[219] Golomstock I. L'art totalitaire, Union Soviétique, IIIème Reich, Italie fasciste, Chine. Paris, 1991. P. 12–53.

[220] Одну из лучших биографий М. Шагала: Meyer F. Marc Chagall. Paris, 1995. P. 19–31.

[221] Шатских Александра. Когда и где родился Марк Шагал // Искусство. № 1. 1989. С. 68.

[222] См. приложение.

[223] Marc Chagall, les années russes. Op.cit. P. 12.

[224] Эфрос А., Тугендхольд Я. Искусство Марка Шагала. М.: Геликон, 1918. С. 52.

[225] Marc Chagall, les années russes. Op.cit. P. 242.

[226] Meyer. Op.cit. P. 118.

[227] Лисов А. Художник и власть: Марк Шагал – уполномоченный по делам искусств // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1997. № 2. С. 87.

[228] ГАВО. Ф.1821, оп. 1, д. 8. С. 238.

[229] Шагал Марк. Народное художественное училище. Витебский листок. 1918. 16 ноября. Цит. по: Наливайко Л. К истории художественной жизни Витебска 1918-1922. Витебск, 1994. С. 6.

[230] Артель – основная форма социалистического производственного объединения граждан для ведения коллективного хозяйства на базе обобществления средств производства.

[231] ГАВО. Ф.837, оп. 1, д. 58. С. 149.

[232] Семья Мстислава Добужинского жила в Витебске. Сам художник преподавал в Петербурге, где познакомился и подружился с Шагалом.

[233] Янис Тильберг – латышский художник, скульптор, график. Активный участник реализации плана монументальной пропаганды в Ленинграде.

[234] ГАВО. Ф. 837, оп.1, д. 58. С. 146.

[235] ГАВО. Ф. 837, оп.1, д. 58. С. 147.

[236] ГАВО. Ф. 837, оп.1, д. 58. С. 2.

[237] Подлипский А. Васильковые годы Марка Шагала или Витебск в судьбе художника. Витебск, 1997. С. 44–45.

238 ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 58. С. 1.

239 Шатских А. Последние витебские годы Марка Шагала // Шагаловский сборник. С. 247.

240 Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. 30 января.

241 Витебский листок. 1919. 21 января.

242 ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 58. С. 4.

243 ГАВО. Ф. 246, оп. 1, д. 22. С. 7, 9, 17, 28, 29, 31Б.

244 Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. 5 февраля.

245 Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. 5 апреля.

246 Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. 31 июля.

247 ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 58. С. 148.

248 ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 58. С. 125. Анкеты сотрудников Витебской художественной школы. О личности «Витебской Джоконды» см.: Вера Ермолаева в Витебске // Зборнік выступленняў на навуковай канферэнцыі, прысвечанай 75-годдзю Віцебскай мастацкай школы. Віцебск, 1994. С.15–24.

249 Гугнин Н. Из истории Витебской художественной школы // Шагаловский сборник. Витебск, 1996. С. 107.

250 ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 58. С. 6.

251 600 человек было записано в школу, а 300 продолжили занятия (Шагал Марк. О витебском народом художественном училище // Школа и революция. 1919. 16 августа).

252 Суэтин Николай Николаевич (1897–1954) – художник, один из ближайших учеников и соратников К. Малевича. Учился в Витебской школе, был одним из основателей УНОВИСа в 1920 г. С 1922 по 1926 г. работал в ГИНХУКе научным сотрудником формально-теоретического отдела, принимал участие в создании «архитектонов», супрематического дизайна фарфора, в 1936–1937 гг. – в оформлении павильона СССР на Международной выставке в Париже, удостоин Гран-при. Проектировал гроб-архитектон для Малевича, организовал похороны учителя как художественную акцию супрематизма.

253 Хидекель Лазарь Маркович (1904–1986), живописец, состоял в различных обществах авангардной архитектуры. В 1918 г. поступил в Витебскую народную художественную школу. Учился у М. Шагала, М. Добужинского. В 1919 г. оказался под влиянием К. Малевича, работал в мастерской Эль Лисицкого. Один из организаторов

УНОВИСа, был членом его учредительного комитета, активно публиковался в газетах, манифестах и Альманахе. В 15-летнем возрасте принимал участие в выставках вместе с К. Малевичем, М. Шагалом, В. Кандинским, Р. Фальком, А. Родченко, О. Розановой. В 1922 г. уехал за Малевичем в Петроград, поступил в ПИГИ (Петроградский институт гражданских инженеров), работал в ГИНХУКе, боролся с консервативными методами преподавания. Творчество отмечено сильным влиянием супрематизма (Хидекель Р. Над видимой реальностью. Мишпоха. №3. 1997. С. 13–15. Tumarkin Goodman S. (éd.). Russian Jewish Artists in a Century of Change 1890–1991. Munich; New-York; Prestel, 1995).

254 Юдин Лев Александрович (1903–1941). Член Витебского УНОВИСа (1920–1922), вслед за К. Малевичем уехал в Петроград, работал в ГИНХУКе научным сотрудником формально-теоретического отдела, принимал участие в «Первой художественной выставке русских художников» в Берлине (1922). В конце 1920-х гг. Иллюстрировал детские книги и журналы, в 1930-х гг. активно занимался бумажной скульптурой. Его дневник, написанный в эпоху УНОВИСа, является сегодня важнейшим документом о супрематической педагогике (Карасик Ирина. Лев Юдин: от живописи к скульптуре и фотографии. Классический авангард. Витебск. Витебск, 1997. С. 61–68).

255 Чашник Илья Григорьевич (1902–1929). Учился у Ю. Пэна, затем у М. Шагала. Попал под влияние К. Малевича, стал одним из самых верных его учеников и ближайших сотрудников. Принимал активное участие в создании УНОВИСа, был редактором издания «УНОВИС. Листок», автор многих теоретических статей о супрематизме. Развивал супрематические идеи в различных видах искусства: театре, графике, архитектуре, плакате. Окончив Витебскую школу, в 1922 г. с Малевичем уехал в Петроград, работал на фарфоровом заводе (1923–1925), участвовал в создании «архитектонов», экспонировал свои работы на Берлинской выставке 1925 г. (см.: Tumarkin Goodman, S. Op. cit. P. 162).

256 О работе Казимира Малевича в Витебске см.: Крэпак Барыс. Я выйшаў за нуль… // Культура. 1993. № 34–35. Публикация практически повторяет статью Александры Шатских «К. Малевич в Витебске» (Искусство. 1988. № 11).

257 Письмо цит. по: Valabregue F. Kazimir Sévérinovitch Malévitch. Images en manœuvre éditions, 1994. P. 155.

258 Marcade J.-C. L'avant-garde russe. Paris, 1995. P. 203–205.

259 Шатских А. К. Малевич в Витебске. С. 39.

[260] О деятельности УНОВИСа, творческих поисках К. Малевича и его последователей см.: Shadowa L. A. Suche und Experiment. Dresden, 1978.

[261] Определение Эль Лисицкого, цит. по: Marcade J.-C. L'avant-garde russe.

[262] Альманах УНОВИСа репродуцируется в: Shadowa L. A. Suche und Experiment. P. 312.

[263] Shatskikh A. Unovis: Epicenter of a New World // The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932. P. 56.

[264] Членами УНОВИСа были: Малевич, Ермолаева, Лисицкий, Коган. Чашник, Хидекель, Рояк, Суэтин, Юдин, Гаврис, Червинко, Цейтлин, Моисей Кунин, Анна Каган, Иосиф Мейерзон, Тевель Шапиро.

[265] Цит. по: Valabregue F. Kazimir Sévérinovitch Malévitch. Images en manœuvre éditions, 1994. P. 101.

[266] Valabregue F. Kazimir Sévérinovitch Malévitch. Images en manœuvre éditions, 1994. P. 158.

[267] Meyer F. Marc Chagall. Paris, 1995. P. 127.

[268] Шатских А. Разные роли Марка Шагала. Из воспоминаний Александра Ромма // Независимая газета. 1992. 30 декабря.

[269] Витебский листок. 1919. 24 апреля.

[270] Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. 19 сентября.

[271] Marc Chagall, les années russes, 1907-1922. Catalogue d'exposition du Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1995.

[272] Лисов А. Художник и власть: Марк Шагал – уполномоченный по делам искусств // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1997. № 2. С. 94.

[273] Шатских А. Разные роли Марка Шагала.

[274] Шатских А. Последние витебские годы Марка Шагала // Шагаловский сборник. С. 252.

[275] Valabregue F. Kazimir Sévérinovitch Malévitch. Images en manœuvre éditions, 1994. P. 155.

[276] Шатских А. Последние витебские годы Марка Шагала. Р. 253.

[277] Письмо, подписанное В. Ермолаевой 8 апреля 1920 г. (ГАВО. Ф. 101, оп.1, д. 24. С. 84).

[278] ГАВО. Ф. 101, оп. 1, д. 22. С. 232.

[279] ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 58. С. 50–51.

[280] ГАВО. Ф. 101, оп. 1, д. 24. С. 84.

[281] ГАВО. Ф. 101, оп. 1, д. 22. С. 165.

[282] ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 58. С. 57.

[283] El Lissitzky architecte, peintre, photographe, typographe 1890–1941 // Catalogue de l'exposition du Musée d'Art moderne de la ville de Paris. 1991.

[284] ГАВО. Ф. 101, оп. 1, д. 22. С. 304.

[285] Письмо В. Ермолаевой, адресованное зав. Витебского ГУБОНО. ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 58. С. 91.

[286] ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 59. С. 6.

[287] ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 58. С. 161.

[288] ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 58. С. 106, 107.

[289] ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 58. С. 123.

[290] ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 59. С. 6.

[291] Воспоминания Цейлерта цит. по: Гугнин Н. Из истории Витебской художественной школы // Шагаловский сборник. Витебск, 1996. С. 110.

[292] Статья А. Ромма в журнале «Искусство» подотдела народного образования Витебского губисполкома и Союза работников искусств Витебска. Витебск, 1921. № 2–3.

[293] ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 58. С. 155.

[294] ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 58. С. 152.

[295] Воспоминания Гавриса цит. по:. Valabregue F. Kazimir Sévérinovitch Malévitch. Images en manœuvre éditions, 1994. P. 167.

[296] ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 58. С. 166.

[297] ГАВО. Ф. 246, оп. 1, д. 310. С. 31.

[298] Гунгин Н. Последний год деятельности витебского художественно-практического института (1922–1923 уч. год) // Зборнік выступленняў на навуковай канферэнцыі, прысвечанай 75-годдзю віцебскай мастацкай школы. Віцебск, 1994. С. 68.

[299] Циркуляр о назначение М. Шагала уполномоченным по делам искусств Витебской губернии: ГАВО. Ф. 1821, оп. 1, д. 8, т. 1. С. 238.

[300] Цит. по: Рывкин М., Шульман А. Юдель (Юрий) Пэн (1854–1937). Художник и педагог. Витебск, 1994. С. 12.

[301] Шатских А. Разные роли Марка Шагала.

[302] Цит. по: Марк Шагал. К 100-летию со дня рождения. Живопись и графика из французских и советских музеев и личных коллекций. Советский художник. М., 1987.

[303] Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1918. 9 ноября.

[304] Шатских А. Последние витебские годы Марка Шагала. С. 246.

[305] Элентух И. Цвета времени и краски «изофронта» // Неман. 1987. № 11. С. 149.

[306] Цит. по: Марк Шагал. К 100-летию со дня рождения.

307 ГАВО. Ф. 101, оп. 1, д. 36. С. 17.

308 ГАВО. Ф. 56, оп. 1, д. 166. С. 10.

309 Письмо Шагала Эттингеру в апреле 1920 г. Цит. по: Шатских А. Последние витебские годы Марка Шагала. С. 248.

310 Грилин. Футуризм и Пролетариат // Витебский листок. 1919. 11 февраля.

311 Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. 22 марта.

312 Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1920. 18 апреля.

313 ГАВО. Ф. 101, оп. 1, д. 31. С. 81–82.

314 Отчет Бразера о работе секции ИЗО. ГАВО. Ф. 2268, оп. 1, д. 30, т. 3. С. 31.

315 «РОСТА УНОВИСа». Листок Витебского творкома. 1920. 20 ноября. Цит. по: Наливайко Л. К истории художественной жизни Витебска 1918–1922. Витебск, 1994. С. 21.

316 Витебский листок. 1919. 25 июня.

317 ГАВО. Ф. 2268, оп. 1, д. 30, т. 3. С. 31.

318 Отчет Шагала о деятельности школы за февраль 1920 г. // ГАВО. Ф. 101, оп. 1, д. 22. С. 9.

319 Искусство. 1921. № 4–6. Цит. по: Наливайко Л. К истории художественной жизни Витебска 1918–1922. Витебск, 1994. С. 23.

320 Там же.

321 Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. 12 марта.

322 Витебский листок. 1919. 8 июля.

323 ГАВО. Ф. 9, оп. 1, д. 94, т. 5. С. 347.

324 РОСТА – Российское телеграфное агенство. Центральный информационный орган Советского правительства (1918–1925).

325 Акуневич О. Из истории Витебского Теревсата. Малевич. Классический авангард. Витебск, 1998. Т. 2. С. 60.

326 В 1922 г. Теревсат был преобразован в Театр революции при Моссовете.

327 Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1921. 15 сентября.

328 Valabregue F. Kazimir Sévérinovitch Malévitch. Images en manœuvre éditions, 1994. P. 157.

329 Цит. по: Элентух И. Цвета времени и краски «изофронта» // Неман. 1987. № 11. С. 148.

[330] См.: Письма Марка Шагала Павлу Эттингеру (1920–1948). Публ. А. Шатских. Сообщения Гос. музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Вып. 6. М., 1980. С. 194.

[331] Chagall M. Ma vie. Paris, 1983. P. 197.

[332] Витебский листок. 1918. 7 ноября.

[333] Шагал М. Письмо из Витебска // Искусство Коммуны. 1918. 23 дек.

[334] Шагал М. Художественные заметки. Витебский листок.1919. 8 января.

[335] Агитпроп – агитационная пропаганда (агитационно-массовое искусство) – род художественно-публицистической деятельности, включающей в себя монументальное искусство, плакат, оформление праздников. См.: Котович Т.В. Энциклопедия русского авангарда. Минск, 2003. С. 18.

[336] Шагал М. Революционное искусство. Витебск, 1919. Сб.1.

[337] Шагал М. О витебском народом художественном училище. Школа и революция.1919. 16 августа.

[338] Chagall M. Ma vie. Paris, 1983. P. 199.

[339] ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 1. С. 28 и далее.

[340] Chagall M. Ma vie. Paris, 1983. P. 205.

[341] Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. 9 апреля.

[342] ГАВО. Ф. 145, оп. 1, д. 78. С. 59–60.

[343] В. Ермолаева, Л. Лисицкий, К. Малевич, Ю. Пэн, А. Ромм, Д. Якерсон, П. Тюсков, А. Бразер, С. Юдовин, М. Шагал, И. Тильберг. ГАВО. Ф. 1947, оп. 1, д. 3. С. 96.

[344] Шагал М. Народное художественное училище // Витебский листок. 1918. 16 ноября.

[345] ГАВО. Ф. 101, оп. 1, д. 3. С. 2.

[346] Лисицкий Л. Новая культура // Школа и революция. 1919. 16 августа.

[347] Valabregue F. Kazimir Sévérinovitch Malévitch. Images en manœuvre éditions, 1994. P. 131.

[348] Ibid. P. 151.

[349] Ibid. P. 161.

[350] Ibid.

[351] ГАВО. Ф. 145, оп. 1, д. 78. С. 59–60.

[352] ГАВО. Ф. 101, оп. 1, д. 3. С. 31.

[353] Шатских А. Разные роли Марка Шагала.

[354] Журнал Витебского отделения РОСТА. 1921 г. № 1. С. 2.

[355] Там же. 1921 г. № 1.

[356] Об агитпропе УНОВИСа см.: Shadowa L. A. Suche und Experiment. Dresden, 1978. С. 79–80.
[357] Шамшур В. Празднества революции. Организация и оформление советских массовых праздников в Белоруссии. Минск, 1989.
[358] См.: Фоторграфии во вклад.
[359] Шамшур В. Агітацыйнае мастацтва рэвалюцыйнага Віцебска // Мастацтва Беларуси. 1985. № 11. С. 5–9.
[360] ГАВО. Ф. 1821, оп. 1, д. 314, т. 25. С. 34.
[361] ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 58. С. 109.
[362] ГАВО. Ф. 101, оп. 1, д. 3. С. 14.
[363] Заявление А. Ромма на заседаниии работников искусств 15 сентября 1919 г. ГАВО. Ф. 101, оп. 1, д. 3. С. 18.
[364] Лисов А. Художник и власть: Марк Шагал – уполномоченный по делам искусств // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1997. № 2. С. 93.
[365] Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. 9 августа.
[366] Выступление П. Медведева на III съезде работников искусств Витебской губернии 31 августа 1920 г. ГАВО. Ф. 101, оп. 1, д. 3. С. 35.
[367] Воспоминания А. Ромма цит. по: Шатских А. Разные роли Марка Шагала.
[368] Valabregue F. Kazimir Sévérinovitch Malévitch. Images en manœuvre éditions, 1994. P. 160.
[369] ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 58. С. 168.
[370] Chagall M. Ma vie. Paris, 1983. P. 196.
[371] Абрамский И. Это было в Витебске // Искусство. 1964. № 10. С. 69.
[372] Грилин. Право на одиночество // Витебский листок. 1918. 7 декабря.
[373] Там же.
[374] Абрамский И. Это было в Витебске // Искусство. 1964. № 10. С. 69.
[375] Там же. С. 70.
[376] Шагал М. Письмо из Витебска // Искусство Коммуны. 1918. 23 декабря.
[377] Chagall M. Ma vie. Paris, 1983. P. 196.
[378] Выступление П. Медведева на III съезде работников искусств Витебской губернии 31 августа 1920 г. ГАВО. Ф. 101, оп. 1, д. 3. С. 35.
[379] Цит. по: Valabregue F. Kazimir Sévérinovitch Malévitch. P. 162.
[380] Выступление П. Медведева на IV съезде работников искусств Витебской губернии 21 мая 1921 г. ГАВО. Ф. 101, оп. 1, д. 3. С. 46.
[381] «Искусство» – журнал подотдела народного образования Витебского губисполкома и Союза работников искусств Витебска. Витебск, 1921. №2–3.

[382] Chagall M. Ma vie. Paris, 1983. P. 199.

[383] Ibid. P. 201.

[384] Песковатики – окраина северо-восточной части Витебска, где Шагал провел первые годы своего детства, пока родители не приобрели каменный дом на Покровской улице, в районе вокзала.

[385] В своих воспоминаниях рассказывает об эпизоде, имевшем место осенью 1919 г., когда Шагал выгнал его из школьной квартиры, а сам занял ее, хотя уже имел две жилые комнаты (Шатских А. Разные роли Марка Шагала).

[386] Chagall M. Ma vie. Paris, 1983. P. 204.

[387] Шатских А. Разные роли Марка Шагала.

[388] Chagall M. Ma vie. Paris, 1983. P. 201.

[389] Ibid. P. 205.

[390] Kampf A. In Quest of Jewish Style in the Era of the Russian Revolution // Journal of Jewish Art. Jérusalem, 1978. Vol. 5. P. 48–75.

[391] Apter-Gabriel R. Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928. The Israel Museum. Jerusalem, 1987.

[392] Kazovsky. Artists from Vitebsk. P. 13.

[393] Библия. Исход, 20, 4. Цит. по: Krieger S. L'art et le judaïsme, thèse. Paris, 1996. P. 13.

[395] Amishai-Maisels Z. Les artistes juifs du XVIIIe siècle à nos jours // Sed-Rajna G. L'art juif. Citadelles et Mazenod. Paris, 1995. P. 325.

[396] Rainer M. The Awakening of Jewish National Art in Russia // Jewish Art. Vol. 16–17. Jérusalem, 1990–1991. P. 98–121.

[397] Ibid. P. 108.

[398] Автор книг: «История евреев в России и Польше» (1916-1920); «Универсальная история еврейского народа» (10 томов) (1925-1929). Активный участник еврейского политического движения, основатель Еврейской народной партии (1906).

[399] Wolitz S. L. The Jewish National Art Renaissance in Russia // Apter-Gabriel. Tradition and Revolution. P. 25.

[400] Ан-ский – псевдоним Семена Акимовича (Шлойме-Зайнвила) Рапопорта (1863-1920), литератора, общественного деятеля. Родился в д.Чашник Витебской губернии. Участвовал в народническом движении; в 1917 г. был избран в Думу как депутат социалист-революционер. Автор знаменитой пьесы «Диббук».

[401] Wolitz. Op. cit. P. 25.

[402] Ibid. P. 29.

[403] Had gadya («Козочка») – название популярной песни, исполняемой в конце трапезы на Пасху.

[404] Wolitz. Ibid. P. 31.

[405] Статья переведена на английский язык, опубликована: Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928. The Israel Museum. Jerusalem, 1987. C. 229.

[406] Цит. по: Казовский Г. Шагал и еврейская художественная программа в России // Шагаловский сборник. Витебск, 1996. С. 136.

[407] Цит. по: Wolitz. Op. cit. P. 35–36.

[408] Более подробно об истории еврейского театра см.: Picon-Vallin. Le théâtre juif soviétique pendant les années vingt. Lausanne, 1973. P. 49–105; Kampf A. Art and Stage Design : the Jewish Theatre of Moscow in the Early Twenties // Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928. P. 125–142.

[409] Pourchier S. De Vilna à Montparnasse // Plasseraud M. (dir.). Lituanie juive 1918–1940. Message d'un monde englouti. Autrement, collection Mémoires. № 44. Paris, 1996. P. 235–254.

[410] Бецалель – первый еврейский мастер, создатель «шалашей» к празднику Суккот.

[411] Shilo-Cohen N. (éd.). Bezalel 1906–1929. The Israel Museum. Jerusalem, 1983. P. 19–21.

[412] Bowlt J.E. Jewish Artists and the Russian Silver Age // Tumarkin Goodman S. (éd.). Russian Jewish Artists in a Century of Change 1890–1891. P. 40–51.

[413] Sed-Rajna G. L'art juif. Citadelles et Mazenod. Paris, 1995. P. 5.

[414] Ibid. P. 5.

[415] Лебедева Е. Витебские истоки искусства Марка Шагала // Шаголовскии сборник. С. 168.

[416] Sed-Rajna G. L'art juif. Citadelles et Mazenod. Paris, 1995. P. 5.

[417] Beresniak (D.). Aspects de l'art juif. S.d., sans éditeur.

[418] Amishai-Maisels Z. Les artistes juifs du XVIIIe siècle à nos jours // Sed-Rajna G. L'art juif. Citadelles et Mazenod. Paris, 1995. P. 325.

[419] Ibid. P. 347.

[420] Kazovsky Gr. Artists from Vitebsk. Yehuda Pen and his pupils. Masterpieces of Jewish Art, Image, M. P. 30.

[421] Chagall M. Si je n'avais pas été juif. Цит. по: Leneman L. Un enfant juif de Vitebsk, Marc Chagall, Comité pour la langue et la culture yiddish en France. Paris, 1983.

[422] В воспоминаниях А. Ромм подчеркивает «свою принадлежность к еврейской аристократии». См.: Шатских А. Разные роли Марка Шагала.

[423] Цит. по: Шульман А. Искусство требует жертв. С. 51.

424 Munitz B. Identifying Jewish Names in Russia // Soviet Jewish Affairs. № 3, mai 1972. P. 66–75.

425 ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 1.

426 Shatskikh A. Jewish Artists in the Russian Avant-Garde // Tumarkin Goodman S. (éd.). Russian Jewish Artists in a Century of Change 1890–1891. P. 75.

427 Художники-евреи – члены УНОВИСа: И. Чашник, Н. Коган, А. Векслер, Л. Юдин, И. Червинко, Е. Рояк, Л. Хидекель, Л. Лисицкий, Б. Цейтлин, М. Кунин.

428 Bowlt J. E. From the Pale of Settlement to the Reconstruction of the World // Tradition and Revolution. P. 55.

429 Список сотрудников школы. ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 58. С. 116–123.

430 Ведомость на зарплату за январь 1921 г. ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 59, т. 6. С. 3–4.

431 ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 58. С. 116–123.

432 Еврейский учитель.

433 ГАВО. Ф. 837, оп. 1, д. 58. С. 85.

434 Kazovsky. Op. cit. P. 19–20.

435 Ibid. P. 27–28.

436 Рывкин М., Шульман А. Юдель (Юрий) Пэн (1854–1937). Художник и педагог. Витебск, 1994. С. 7.

437 Кичина Е. О некоторых аспектах творческого наследия Витебской художественной школы // Шагаловский сборник. С. 151.

438 Ibid. P. 155.

439 ГАВО. Ф. 1947, оп. 1, д. 29. С. 320.

440 Amishai-Maisels Z. Chagall and the Jewish Revival: Center or Periphery? // Tradition and Revolution. P. 71–100. Amishai-Maisels Z. The Jewish Awakening: a Search for National Identity // Tumarkin Goodman S. (éd.). Russian Jewish Artists in a Century of Change 1890–1991. P. 54–70.

441 Дер Нистер (1884–1950) – псевдоним идишистского писателя Пинхеса Кагановича.

442 Amishai-Maisels Z. Chagall and the Jewish Revival: Center or Periphery? // Tradition and Revolution. P. 85.

443 Leneman L. Un enfant juif de Vitebsk, Marc Chagall. Paris, 1983. P. 92–94.

444 Apter-Gabriel R. El Lissitzky's Jewish Works // Tradition and Revolution. P. 101–124.

445 Витебский листок. 06.01.1919. Цит. по: Наливайко. Указ. соч. С. 8.

446 Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. № 232. 1919. 15 октября.

[447] См. биографии Д. Якерсона, Е. Кабищер-Якерсон, А. Бразера, Аксельрода, М. Кунина, М. Моносзона, З. Азгура, Л. Зевина, Зейлерта, Л. Рана.

[448] Можно вспомнить имена Цадкина, Лисицкого, Мещанинова, Гершова, Шульмана, Пфефермана.

[449] Kazovsky. Op. cit. P. 33–70.

[450] Goldberg S. A. La Clepsydre. Essai sur la pluralité des temps dans le judaïsme. Paris, 2000.

[451] Ibid. P. 132.

[452] Ibid. P. 143.

[453] Ibid. P. 155.

[454] Молитвенные сборники на идише, предназначенные в основном для женщин.

[455] Лебедева Е. Витебские истоки искусства Марка Шагала // Шагаловский сборник. С. 173.

[456] Amishai-Maisels Z. Op. cit. P. 78, 80–84.

[457] Лебедева Е. Указ. соч. С. 167–175.

[458] Soltes O. Z. Language, Art and Identity: Yiddish in Art from Chagall to Shalom of Safed // Greenspoon L. J. (ed.). Yiddish Language and Culture, Then and Now. Omaha, 1998. P. 17–29.

[459] Amishai-Maisels Z. Chagall's Jewish in-Jokes // Journal of Jewish Art. Vol. 5. 1978. P. 76–93.

[460] Chagall cité dans: Marc Chagall, les années russes, 1907-1922 // Catalogue d'exposition du Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1995.

[461] Kazovsky. Op. cit. P. 62.

[462] Территории, расположенные к северу от черты оседлости (Белоруссия и Литва), прозванные «Идишланд». См.: Lituanie juive, 1918–1940. Op. cit.

[463] Wolitz. Ibid. P. 23.

[464] Письмо Шагала Пэну по случаю 25-летия творческой деятельности последнего в Витебске. ГАВО. Ф. 1947, оп. 1, д. 29. С. 320.

[465] Письмо Шагала администрации Государственного еврейского камерного театра от 12 февраля 1921 г. Цит. по: Marc Chagall, les années russes, 1907–1922 // Catalogue d'exposition du Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1995. P. 45.

[466] Лавка.

[467] Об образе Христа в творчестве еврейских художников см. главу 2 «Modernist responses to war and revolution: the Jewish Jesus» в: Sicher E. Jews in Russian Literature after the October Revolution. Cambridge University Press, 1995. P. 40–70.

[468] Friedman M. Icon Painting and Russian popular Art as Sources of some Works by Chagall // Journal of Jewish Art. Vol. 5. 1978. P. 94–107.

[469] Markish S. «A propos de l'histoire et de la méthodologie de l'étude de la littérature juive d'expression russe» et la table ronde animée par A. Derczanski sur «Cultures juive et russe : la question de la double appartenance» // Cahiers du Monde russe et soviétique. № XXVI. № 2. P. 139–166.

[470] Ibid. P. 140.

[471] Цит. по: Ibid. P. 147–148.

[472] Казовский Г. Шагал и еврейская художественная программа в России. С. 83.

[473] Marcade J.-C. Chagall et l'avant-garde russe // Marc Chagall. Les années russes... P. 47.

[474] Ibid. P. 150.

[475] Ibid. P. 151.

[476] Казовский Г. Шагал и еврейская художественная программа в России. С. 30.

[477] Цит. по: Казовский Г. Шагал и еврейская художественная программа в России. С. 31.

[478] Там же. С. 86.

[479] Шагал М. Что мы должны сделать для еврейского искусства // Ангел над крышами. М., 1989. С. 127–132.

[480] Там же. С. 130.

[481] Там же. С. 129.

[482] См. вторую часть книги.

[483] Цит. по: Рывкин М., Шульман А. Юдель (Юрий) Пэн (1854–1937). Художник и педагог. Витебск, 1994. С. 52.

[484] Витебский пролетариат. 03.03.1937. Цит. по: Рывкин М., Шульман А. Юдель (Юрий) Пэн (1854–1937). С. 52.

ПРИЛОЖЕНИЕ

МОЙ ПЕРВЫЙ УЧИТЕЛЬ. ПЭН

Пэн – мой первый учитель. Живет все время в Витебске. Витебск живет и Пэн живет в нем. Если я чему-либо завидую, если я грущу о чем-либо, – так это о том, что Пэн всегда живет в Витебске, а я всегда, всегда в Парижах… Не понимает он меня, когда мои письма к нему переполнены вопросами: «Как поживают мои заборы, заборы и заборы»?

Я узнал о Пэне в тот момент, когда с площадки трамвая, катившегося вниз и замедленно подымавшегося в гору Соборной площади, мне мелькнул кусок белой надписи на синем фоне: «…школа живописи Пэна».

«Ах, – подумал я в отдалении, – интеллигентный же город наш, город Витебск». Я решил познакомиться с вывеской поближе.

Оказывается – большая, синяя жестяная вывеска, какие висят на лавках. В самом деле, в нашем городе маленькие визитные карточки, дощечки на дверях не имеют никакого значения, никто не обращает внимания…

«Булочная и кондитерская Гуревича», «Табак, разные табаки», «Овощная и зеленая лавка», «Аршавский портной»; «Школа живописи и рисования художника Пэна» – все это выглядит снаружи, как «а штыкель гешефт»[1].

Нездешним миром показалась мне эта вывеска. Ее синий цвет, как синий цвет неба. Дрожит она от солнца и дождя. Впрочем, эта вывеска растаяла ныне так же, как все снега прошедших годов, и я не настаиваю ни на чем…

Слыхали ли вы о Пэне, о моем первом учителе, о художнике, о труженике, живущем вечно на Гоголевской улице?

Живу 38 лет, и ни в одной мастерской не видел такой атмосферы искусства. Его мастерская переполнена картинами от пола до потолка. На полу лежат также горки бумаг и полотен. Свободен потолок. На потолке паутина и полная свобода. Люди еще пока не пользуются потолками. Вот почему я на нарисованных потолках охотно сажаю людей… пусть посидят. Вам не нужно идти в поле, за город, не нужно обращать внимания на людей, ходить в театр, в синагогу. Все это здесь, все это жалуется и вздыхает с пэновских стен ежедневно, ежечасно, по субботам и по праздникам, днем и ночью… Кое-где между картинами вкраплены школьные, гипсовые, греческие головы, руки, ноги,

---

[1] Маленькое дельце (идиш).

орнаменты. Белые предметы покрыты пылью. Шмыгая носами, мы, ученики, поглядывали то на гипс, то на бумагу.

А сам художник? Бездарен я, если не смогу вам описать, как он выглядит. Пусть он невысок, – от этого его фигура только интереснее. Свисают к ногам углами концы пиджака. Колышутся направо, налево, вниз и с ними вместе его часовая цепочка.

Бородка светлая – остра, подвижна и быстро чертит то грусть, то привет: «а гут морген».

Ни одна красивая барышня города не достигала двадцатой весны без того, чтоб Пэн не пригласил ее позировать, – как ей угодно. Если возможно до груди, – тем лучше.

Выходит Пэн на балкон – у него прямо рука заболевала от поклонов.

Если я обо всем этом пишу, то только потому, что, когда сидел у него в ателье, у меня было много свободного времени. Я все замечал. Описывать картины Пэна я не могу. Картины Пэна я в детстве слышал, нюхал, трогал. Я их не вижу издали. Вот почему я плохой критик, и слава Богу. Впрочем, вам нравится одно, а мне другое. Все дело вкуса.

Уж 20 лет, как я оставил Пэна. Судьба забросила меня далеко от родных развалин. Но всю свою жизнь, каким бы разным ни было наше искусство, я помню его дрожащую фигуру. Он живет в моей памяти, как отец. И часто, когда я думаю о пустынных улицах города, он то тут, то там… И я не могу не просить вас: запомнить его имя.

Марк Шагал

Шагал М. *Мои первые учителя. 1. Пэн* // Рассвет (Париж). 1927. № 4Б. С. 6–7.

ШАГАЛ И РЕВОЛЮЦИЯ

(отрывки из статей Марка Шагала)

Письмо из Витебска

Искусство Коммуны. 23 декабря 1918 г.

Город Витебск зашевелился.

В этой провинциальной «дыре» с почти стотысячным населением, где когда-то коснел какой-то Юр. Клевер и доживает жалкое передвижничество, – ныне в дни октябрьские – раскачивалось многосаженное революционное искусство.

С момента приезда в Витебск удалось мобилизовать все таившиеся скудные художественные силы города и губернии.

Радовали сердце отдельные начинающие художники из народа и особенно рабочие – маляры-живописцы. С какой любовью, с какой детской преданностью исполнили они наши столичные «мудреные» эскизы […].

В конце концов вечер 6 ноября горел незабываемым огнем.

Это был праздник и нашего искусства.

Но обыватели назавтра, только ли обыватели (с болью признаюсь: и передовые товарищи-революционеры) с пеной у рта засыпали нас недоуменными вопросами: «Да что же это такое?». Объясните, объясните, это ли пролетарское искусство».

Жаль, сорвали митинг об искусстве […].

В конце концов в городе образовалось и художественное училище […].

Пусть кипит вокруг нас мелкая обывательская злоба, но мы надеемся: из этих трудовых рядов в скором времени выйдут новые художники-пролетарии. […].

Художественные заметки

Витебский листок. 8 января 1919 г.

Наконец, мы опять на своей убогой родине. […]

Но что же делать? Какими калачами нам все же заманить тех левых деятелей, новаторов в области искусства, которые так необходимы нам в настоящее время для местной художественной и культурной жизни масс в городе и губернии? […] Несмотря на некоторые гнетущие условия – жизнь искусства в столицах не замирает. […]

Придете ли вы, рабочие, люди народа, обострять свои художественно-культурные наклонности, вкусы свои? Приходите прилежно и скромно учиться и работать, и вы увидите, что украшение города к следующей Октябрьской годовщине революции вы поймете с большей легкостью, чем ныне.

Революция в искусстве

Революционное искусство. Витебск, 1919.

[…] Что значит революция в искусстве? Революция в искусстве – явление не вчерашнего дня. На протяжении всей истории искусств вы встретите имена отдельных новаторов-революционеров: художников, композиторов и поэтов. Не раз ими безжалостно отбрасывалась коснеющая культура и воздвигались новые эры.

Однако лишь одно наше время дало искусству особенную устойчивость, ясно определило наши цели и освободило нас от гнета академий и профессоров.

Наше время положило окончательный предел всем наивным рассуждениям европейских и русских эстетов об изолированности и неприкосновенности искусства.

Оно кладет конец изысканным глаголам о так называемой «красоте» в искусстве ради нее самой. Оно кладет конец всем литературным рассуждениям и нудным спорам об «Искусстве для искусства» […].

И здесь кстати будет сказать о смысле и значении того, что обычно называют искусством пролетарским […].

И если обычно говорят и думают о пролетарском искусстве, имея в виду его значительные и неоспоримые идеи и задачи, кто же из вас откажется от этого искусства отнять его «содержание». Между тем мы здесь определенно сталкиваемся с «сюжетом», и неужели думаете вы, что если сюжет этот вдохновенно изображает жизнь рабочего и крестьянина, а не жизнь насекомых, это и есть искусство пролетарское? Нет.

[…] Но искусство настоящего дня и искусство будущего не хочет никакого «содержания» и лишь с большой натяжкой идет на компромисс и уступки в этом отношении. […].

Пролетарским же будет названо искусство того, кто с мудрой простотой и внутренне и внешне порывает с тем, что не может быть названо иначе, как «литература».

[…] Пролетарское искусство – не искусство для пролетариев и не искусство пролетариев. Но запомним раз и навсегда: оно искусство пролетариев.

О Витебском Народном художественном училище
Школа и революция. 1919 г. № 24–25. С. 7–8

Беден был ты, город, когда по улицам твоим, сколько ни броди, никого, кроме сонного лавочника не встретишь, а сегодня много сыновей твоих, оставляя нищету своих домашних стен, встречается мне на пути по направлению к Художественному училищу.

Есть с кем поговорить.

Хочу вкратце сказать о том, что уже сделано и что намечается в будущем. […] Сверх того необходимо было и будет впредь остерегаться индивидуальных стараний каждой личности, работая коллективом, ибо будущему коллективному творчеству необходимо лишь сознание духа и ценности грядущих эпох, но не сборище стертых однообразных личностей.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

Документы Государственного архива Витебской области.

An-ski S. Jurij Paen // Ost und West. 1912. № 8. С. 733–740.

Шагал М. О витебском народом художественном училище.

Школа и революция. 1919. 16 августа.

Шагал М. Письмо из Витебска // Искусство Коммуны. 1918. 23 декабря.

Шагал М. Народное художественное училище // Витебский листок. 1918. 16 ноября.

Шагал М. Художественные заметки // Витебский листок. 1919. 8 января.

Шагал М. Революционное искусство. Витебск, 1919. Сб.1.

Шагал М. Искусство первого года революции // Витебский листок. 1918. 7 ноября.

Шагал М. Что мы должны сделать для еврейского искусства // Ангел над крышами. М., 1989. С. 127–132.

Chagall B. Lumières allumées. Paris, 1973.

Chagall M. Ma vie. Paris, 1983.

Лисицкий Л. Новая культура // Школа и революция. 1919.16.08.

PEN I. Zikhroines fun a kinstler // Shtern. Minsk, 1926. № 2–3 et 4; Publié également dans Vitebsk amol. New York, 1956. P. 363–390.

Литература на иностранных языках

Apter-Gabriel, Ruth, Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912-1928,The Israel Museum, Jerusalem, 1987. 256 p.

Apter-Gabriel, Ruth, The Jewish Art of Solomon Yudovin (1892-1954), The Israel Museum, Jerusalem, 1991, 52 p.

Dictionnaire encyclopédique du judaïsme (dir. S.A. Goldberg, adapté de l'édition anglaise de G. Wigoder), Paris, Cerf, 1993, 1800 p.

Goldberg, Sylvie Anne, La Clepsydre. Essai sur la pluralité des temps dans le judaïsme, Paris, Albin Michel, 2000, 394 p.

Golomstock, Igor, L'art totalitaire, Union Soviétique, IIIème Reich, Italie fasciste, Chine, Ed Carré, Paris, 1991, 344 p.

Gray, Camilla, L'avant-garde russe dans l'art moderne 1863–1922, La Cité des Arts, Lausanne, 326 p.

Kazovsky, Gr., Artists from Vitebsk. Yehuda Pen and his pupils, Masterpieces of Jewish Art, Image, M., 77 p., non daté, texte en russe et en anglais.

Kamenski, Alexandre, Chagall, période russe et soviétique 1907-1922, Ed du Regard, Paris, 1988, 375 p.

Kappeler, Andreas, La Russie empire multiethnique, Institut d'Etudes Slaves, Paris, 1994, 415 p.

Leneman, Léon, Un enfant juif de Vitebsk, Marc Chagall, Comité pour la langue et la culture yiddish en France, Paris, 1983, 204 p.

El Lissitzky architecte, peintre, photographe, typographe 1890–1941, catalogue de l'exposition du Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1991, 219 p.

El Lissitzky Maler, Architekt, Typograph, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers, Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1967, 406 p.

Marcade, Jean-Claude, L'avant-garde russe, Flammarion, Paris, 1995, 480 p.

Marcade, Valentine, Le renouveau de l'art pictural russe, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1971, 394 p.

Marc Chagall, les années russes, 1907–1922, catalogue d'exposition du Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1995, 288 p.

Marc Chagall. Die russischen Jahre 1906–1922, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 1991, 399 p.

Malévitch, catalogue d'exposition du Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1978.

Meyer, Franz, Marc Chagall, Flammarion, Paris, 1995, 352 p.

Nakov, Andréi, Abstrait-concret. Art non-objectif russe et polonais, Paris, Transédition, 1981, 331 p.

Nakov, Andréi, L'avant-garde russe, Ed. Fernand Hazan, 1984, 120 p.

Neher-Bernheim, Renée, Histoire juive de la Renaissance à nos jours (faits et documents), Kincksieck, Paris, 1971, tome № 2.

Passuth, Krisztina, Les avant-gardes de l'Europe centrale 1907–1927, Paris, Flammarion, 1988, 327 p.

Picon-Vallin, Le théâtre juif soviétique pendant les années vingt, La Cité-L'Age d'Homme, Lausanne, 1973, 203 p.

Sed-Rajna, Gabrielle, L'art juif, Citadelles et Mazenod, Paris, 1995.

Shadowa, Larissa A., Suche und Experiment, Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1978, 371 p.

Sicher, Efraim, Jews in Russian Literature after the October Revolution, Cambridge University Press, 1995, p.40–70.

Symaniec, Virginie, GOUJON, Alexandra, Parlons biélorussien, langue et culture, L'Harmattan, Paris, 1997, 380 p.

The great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde 1915–1932, New-York, Guggenheim Museum, 1992, 728 p.

Tumarkin Goodman, S. (éd.), Russian Jewish Artists in a Century of Change 1890-1991, Munich New-York, Prestel, 1995, 267 p.

Valabregue, Frédéric, Kazimir Sévérinovitch Malévitch, Images en manœuvre éditions, 1994, 318 p.

Wigoder, Geoffrey, Art et civilisation du peuple juif, tome II, Office du livre, Ed. Vilo, Fribourg, 1973, 272 p.

Zaprudnik, Jan, Belarus : at a crossroads in History, Westview press, Oxford, 1993, 277 p.

Статьи

Amishai-Maisels, Ziva, "Les artistes juifs du XVIII[e] siècle à nos jours», in Sed-Rajna, Gabrielle, L'art juif, Citadelles et Mazenod, Paris, 1995, pp.325–355.

Amishai-Maisels, Ziva, «Chagall and the Jewish Revival : Center or Periphery ?», in Tradition and Revolution, op.cit., pp.71–100.

Amishai-Maisels, Ziva, "Chagall's Jewish in-Jokes", Journal of Jewish Art, vol.5, 1978, pp. 76–93.

Amishai-Maisels, Ziva, « The Jewish Awakening : a Search for National Identity », in Tumarkin Goodman, S. (éd.), Russian Jewish Artists in a Century of Change 1890–1991, pp.54–70.

Apter-Gabriel, Ruth, "El Lissitzky's Jewish Works", in Tradition and Revolution, pp.101–124.

Bechtel, Delphine, « La guerre des langues entre l'hébreu et le yiddish : l'exclusion de la langue yiddish de la haskalah à l'Etat d'Israël », Plurielles, n°7, hiver-printemps 98-99, pp.26–46.

Bohm-Duchen, Monica, « The Road from Vitebsk, 1887–1907 », European Judaism, vol.3, n°1, 1997, pp.55–63.

Bowlt, John E., "From the Pale of Settlement to the Reconstruction of the World", in Tradition and Revolution, pp.43–60.

Bowlt, J.E., « Jewish Artists and the Russian Silver Age », in Tumarkin Goodman, S. (éd.), Russian Jewish Artists in a Century of Change 1890-1891, pp.40–51.

Ettingser, S., "Les juifs et le mouvement des Lumières», Le monde Juif, Fonds Mercator, Antwerpen, 1980, p.225.

Friedman, Mira, «Icon Painting and Russian popular Art as Sources of some Works by Chagall», Journal of Jewish Art, vol. 5, 1978, pp. 94–107.

Kampf, Avram, "In Quest of Jewish Style in the Era of the Russian Revolution", Journal of Jewish Art, Jérusalem, vol. 5., 1978, pp. 48–75.

Lissov, Alexandre, "Yehouda Pen, professeur du grand Maître", in Chagall. Vitebsk-Saint Pétersbourg-Paris, catalogue d'exposition à la galerie Gérard Piltzer en mars 1993, pp.48–55.

Marcade, Jean-Claude, “Chagall et l’avant-garde russe”, Marc Chagall. Les années russes..., pp.47–97.

Marcade, Jean-Claude, «Le contexte russe de l’œuvre de Chagall», in Marc Chagall. Œuvres sur papier, catalogue de l’exposition au Centre Georges Pompidou, Paris, 1984, pp.18–25.

Markish Simon, «A propos de l’histoire et de la méthodologie de l’étude de la littérature juive d’expression russe» et la table ronde animée par A. Derczanski sur «Cultures juive et russe : la question de la double appartenance», Cahiers du Monde russe et soviétique, n° XXVI, n°2, pp. 139–166.

Pourchier, Suzanne, «De Vilna à Montparnasse», in PLASSERAUD, MINCZELES (dir.), Lituanie juive 1918-1940. Message d’un monde englouti, Autrement, collection Mémoires n°44, Paris, 1996, pp.235–254.

Rainer, Miriam, «The Awakening of Jewish National Art in Russia», Jewish Art, vol 16–17, 1990–1991, Jérusalem, pp.98–121.

Shatskikh, Alexandra, « Jewish Artists in the Russian Avant-Garde », in Tumarkin Goodman, S. (éd.), Russian Jewish Artists in a Century of Change 1890–1891, pp.70–80.

Shatskikh, Aleksandra, « Unovis : Epicenter of a New World », in The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde 1915–1932, pp.53–64.

Soltes, Ori Z., « Language, Art and Identity : Yiddish in Art from Chagall to Shalom of Safed », in GREENSPOON, L. J. (ed.), Yiddish Language and Culture, Then and Now, Omaha, Creighton University Press, 1998.

Wolitz, Seth L., “The Jewish National Art Renaissance in Russia”, in APTER-GABRIEL, Tradition and Revolution, pp.21–42.

Zeltser, Arkadii, « Jews in the Political Life of Vitebsk : Temporary Revival, 1917–1918 », Jews in Eastern Europe, 3 (34), Winter 1997, pp.5–27.

Литература на русском и белорусском языках

Общие труды

Бродский, Земцова. Соломон Борисович Юдовин. Л., 1962.

Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 3: канец 18 – пачатак 20 стагоддзя. Мінск: «Навука і тэхніка», 1989.

Дробов, Л.Н., Живопись Белоруссии 19 – начала 20 в. Мінск, 1974.

Зборнік выступленняў на навуковай канферэнцыі, прысвечанай 75-годдзю віцебскай мастацкай школы. Віцебск, 1994.

Ілюстраваная храналогія гісторыі Беларусі // Беларуская энцыклапедыя. Мінск, 1995. Т. 1–2.

Иоффе Э. Страницы истории евреев Беларуси. М.: Arti-tex, 1 996.

Каменский А.А. Марк Шагал и Россия. М., 1988.

Каталог выставки картин художников Л.С. Шульмана, Ю.М. Пэна, К.Н. Каля и Я.А. Павловской. Витебск, [1907].

Кацер М.С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Очерки. Минск, 1969.

Малевич. Классический авнгард. Витебск. Т. 1. Витебск, 1997; 1998. Т. 2.

Наливайко Л. К истории художественной жизни Витебска 1918–1922. Витебск, 1994.

Орлова М. Искусство советской Белоруссии. Очерки, живопись, скульптура, графика. М., 1960.

Падлiпскi А.М. Здраўнёва: тут жыў І.Я. Рэпiн. Мiнск, 1995.

Подлипский А. Марк Шагал: основные даты жизни и творчества. Витебск, 1993.

Подлипский А. Васильковые годы Марка Шагала или Витебск в судьбе художника. Витебск, 1997.

Рывкин М., Шульман А. Юдель (Юрий) Пэн (1854–1937). Художник и педагог. Витебск, 1994.

Функ Ю.В. Евреи Беларуси в конце Х1Х – начале ХХ в. Мiнск, 1998.

Фурман І.П. Вiцебск у гравюрах С. Юдовiна. Вiцебск, 1926.

Шагаловский сборник. Витебск: Издатель Н.А. Паньков, 1996.

Шамшур В. Празднества революции. Организация и оформление советских массовых праздников в Белоруссии. Мiнск, 1989.

Шматаў В.Ф. Беларуская графiка 1917–1941. Мiнск, 1975.

Статьи

Абрамский И. Это было в Витебске // Искусство. 1964. № 10.

Вайцэхоўская В.У. Матэрыялы да выстаўкi твораў Юрыя Майсеевiча Пэн. Мiнск, 1993.

Вакар Людмила. К проблеме примитивизма в творчестве Юделя Пэна и Марка Шагала // Шагаловский сборник. С. 64–75.

Гаўрыс І. Вобразнае мастацтва ў г. Вiцебску // Вiцебшчына. 1928. Т. 2. С. 168–173.

Голосов В. Культура и быт евреев на земле Шагала // Шагаловский сборник. Витебск, 1996. С. 94–100.

Гугнин Н. Из истории Витебской художественной школы // Шагаловский сборник. Витебск, 1996. С. 101–115.

Емелянова И. Автопортрет в творчестве Ю.М. Пэна // Шагаловскии сборник. Витебск, 1996. С. 76–82.

Емельянова И.В. Штрихи жизни и особенность творчества художника Юрия Пэна // Зборнiк выступленняў на навуковай канферэнцыi, прысвечанай 75-годдзю вiцебскай мастацкай школы. Вiцебск, 1994. С. 102–107.

Казовский Г. Шагал и еврейская художественная программа в России // Шагаловский сборник. Витебск, 1996. С. 126–142; Вестник еврейского университета в Москве. 1992. №1. С. 83–96.

Казовский Г. Еврейское искусство в России. 1900–1948. Этапы истории // Советское искусствознание. М., 1974. Вып. 27. С. 229–245.

Каменский А. Марк Шагал, художник из России // Искусство. 1987. № 7. С.61–69.

Касьяровіч М. Матар'ялы для вывучэньня Віцебскай краёвай літаратуры і мастацтва // Маладняк. 1927. № 6. С. 61–71.

Кичина Е. О некоторых аспектах творческого наследия витебской художественной школы // Шагаловский сборник. С. 149–159.

Крэпак Б. Віцебскі авангард // Спадчына. 1991. № 4. С. 30–40.

Крэпак Б. Я выйшаў за нуль… // Культура. 1993. № 34–35.

Крэпак Б. Проуны бліскучага Эля // Культура. 1993. № 42.

Крэпак Б. Яна была амазонкаю духа… // Культура. 1993. № 47.

Лебедева Е. Витебские истоки искусства Марка Шагала // Шагаловский сборник. С. 167–175.

Лісаў А. Двое вялікіх пад адным дахам // Беларуская мінуўшчына. 1996. № 5.

Лисов А. Художник и власть: Марк Шагал – уполномоченный по делам искусств // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1997. № 2.

Подлипский А. Из истории преобразований // Зборнік выступленняў на навуковай канферэнцыі, прысвечанай 75-годдзю віцебскай мастацкай школы. Віцебск, 1994. С. 29–33.

Фурман І.П. Віцебскія мастакі граверы // Віцебшчына. 1928. Т. 2. С. 174–183.

Шамшур В. Агітацыйнае мастацтва рэвалюцыйнага Віцебска // Мастацтва Беларусі. 1985. № 11. С. 5–9.

Шатских А. К. Малевич в Витебске // Искусство. 1988. № 11.

Шатских А. Последние витебские годы Марка Шагала // Шагаловский сборник. С. 245–255.

Шатских А. Разные роли Марка Шагала. Из воспоминаний Александра Ромма // Независимая газета. 1992. 30 декабря.

Шатских А.С. Вера Ермолаева в Витебске. Зборнік выступленняў на навуковай канферэнцыі, прысвечанай 75-годдзю віцебскай мастацкай школы. Віцебск, 1994. С. 15–24.

Шишанов В. ...Предназначен им для одного этюда // Мишпоха. 1997. № 11. С. 34.

Шульман А. Под небом Витебска // Мишпоха. 1995. № 1. С. 17–47.

Элентух И. Цвета времени и краски «изофронта». Неман. 1987. № 11. С. 145–151.

Научно-популярное издание

Клер Ле **Фоль**

ВИТЕБСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА (1897-1923)

Зарождение и расцвет в эпоху
Ю. Пэна, М. Шагала и К. Малевича

Ответственный за выпуск *Л.А. Малевич*
Редактор *А.А. Сычев*
Корректор *Е.В. Савицкая*
Компьютерная верстка *О.Э. Малевича*
Художник *А.А. Федорченко*

На обложке использованы:
фрагмент картины Ю. Пэна «Сват» (Менахем-Мендл), 1926
(Витебский областной краеведческий музей);
К. Малевич «Черный квадрат», 1913
(Государственный Эрмитаж).

Подписано в печать 12.04.2007 г.
Формат 60х901/16. Бумага офсетная.
Гарнитура «Minion Pro».
Уч. изд. л. 12,87. Усл. печ. л. 14,5.
Тираж 300 экз. (2-й завод – 150 экз.)
Заказ № 954.

Отпечатано в типографии ОДО «Новапринт»
ЛП № 02330/0056647
220007, г. Минск, а/я 16, ул. Купревича, 2.